FILM

CLAUDIA CARDINALE

Fot. P. Pascuttini

• NR 11 (1214) • ROK XXVII • 12 MARCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

film polski na świecie

● W dniach 1 lutego — 5 marca odbył się w Algierze Przegląd Filmów Polskich. W programie imprezy znalazły się filmy fabularne: „Hrabina Cosel" Jerzego Antczaka, „Człowiek z M-3" Leona Jeannota, „Gra" Jerzego Kawalerowicza, „Żywot Mateusza" Witolda Leszczyńskiego, „Wilcze echa" Aleksandra Ścibor-Rylskiego oraz „Kanał" i „Wszystko na sprzedaż" Andrzeja Wajdy. Wyświetlono także kilka filmów krótkometrażowych.

● W dniach 4—10 marca odbył się Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Grenoble, kontynuujący tradycje dawnych festiwali filmów krótkometrażowych w Tours. Polska przedstawiła tam filmy: „Laos — ziemia czerwona" Andrzeja Brzozowskiego, „Wypadek" Ryszarda Czekały, „Młyn" Mirosława Kijowicza, „Ludzkie — nieludzkie" Tadeusza Stefanka i „Na dobranoc" Janusza Zaorskiego.

● Na IV Międzynarodowym Festiwalu Filmów Medycznych w Brukseli (4—11 marca) pokazaliśmy „Twoje serce" Józefa Arkusza.

● W dniach 16—26 kwietnia odbędzie się I Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Teheranie. Polska zgłosiła: „Romantycznych" Stanisława Różewicza oraz „Bruk" Zdzisława Kudły.

● Drugi program telewizyjny NRF (Zweiter Deutscher Rundfunk) zakupił prawa emisji filmów pełnometrażowych: „Lokis" Janusza Majewskiego oraz „Brzezina" Andrzeja Wajdy, a także kilka filmów telewizyjnych oraz krótkometrażowych. M. in. niemieccy telewidzowie zobaczą „Apel" Ryszarda Czekały, „Na dobranoc" Janusza Zaorskiego, „Szansę" Edwarda Żebrowskiego oraz trzy odcinki serii „Dzieci z naszej szkoły" („Mustang", „Joko" i „Pierwsza wycieczka").

● Towarzystwo Telewizyjne Westdeutscher Rundfunk w NRF zakupiło „Syna" Ryszarda Czekały.

tydzień w filmie

◐ 26 lutego podpisano w Warszawie program realizacji umowy o współpracy kulturalnej i naukowej między Polską a Kubą na lata 1972—1973. Program przewiduje m. in. rozwój współpracy w dziedzinie środków masowego przekazu.

◐ W dniach 13—31 marca odbędzie się Przegląd Filmów Angielskich, przygotowany przez Filmotekę Polską. W programie imprezy znalazły się pozycje archiwalne oraz współczesne. Wyświetlone zostaną prymitywy kina angielskiego z początku stulecia, pozycje nieme z lat dwudziestych (m. in. wczesne filmy Hitchcocka); pozycje dokumentalne Paula Rothy i Basila Wrighta — ze złotego okresu dokumentu angielskiego; wreszcie filmy dokumentalne z okresu II wojny światowej (m. in. Humphreya Jenningsa i Harry Watta). Znajdą się wśród nich także filmy dokumentalne zrealizowane w Anglii przez Eugeniusza Cękalskiego, ukazujące udział Polaków w II wojnie światowej.

Ponadto na przeglądzie wyświetlone zostaną angielskie filmy fabularne z lat sześćdziesiątych: „It Happened Here" (Zdarzyło się to u nas) Kevina Brownlowa i Waltera Mollo, „Khartoum" (Chartum) Basila Deardena, „Bunny Lake Is Missing" (Bunny Lake zaginęła) Otto Premingera, „Women in Love" (Zakochane kobiety) Kena Russella oraz „Thunderball" (Ognista kula) Terence Younga.

Projekcje odbywać się będą w „Iluzjonie" Filmoteki Polskiej.

Filmoteka Polska prosi o pomoc w kompletowaniu wszelkich materiałów, związanych z historią polskiego kina, zwłaszcza okresu międzywojennego. Chodzi zarówno o kopie filmowe jak i o druki, plakaty, rękopisy, rekwizyty itp. Szczególnie poszukiwane są materiały do filmów, które Filmoteka posiada jedynie we fragmentach: „Dwie Joasie" (1935), „O czym marzą kobiety" (1937), „Robert i Bertrand" (1938) i „Wierna rzeka" (1936). Poszukuje się także jakichkolwiek materiałów do filmów „Ja tu rządzę" i „Testament profesora Wilczura", które weszły na ekrany tuż przed wrześniem 1939, oraz do filmu „Żołnierz królowej Madagaskaru", który został ukończony już po wrześniu 1939 roku. Filmoteka poszukuje nie tylko kopii tych filmów, lecz także informacji na temat ich losów. Wszelkie wiadomości należy kierować pod adresem: Filmoteka Polska, Warszawa, ul. Puławska nr 61.

projekty i realizacje

◐ W zespole PRYZMAT skierowano do realizacji scenariusz „Z tamtej strony tęczy". Będzie to współczesny film obyczajowy, którego bohaterką jest młoda lekarka. Autorem scenariusza i reżyserem jest Andrzej J. Piotrowski, kierownikiem produkcji — Grzegorz Woźniak.

● 15 marca Andrzej Żuławski kończy zdjęcia do filmu „Diabeł". Niebawem reżyser przystąpi do montażu i udźwiękowienia.

● Skierowano także do realizacji film Romana Załuskiego „Anatomia miłości", według scenariusza Ireneusza Iredyńskiego (poprzedni tytuł — „Klucz do bramy"). Jest to dramat psychologiczny o tematyce współczesnej. Kierownictwo produkcji objął Jan Włodarczyk (zespół PANORAMA).

KRÓTKI METRAŻ

● WYTWÓRNIA FILMOWA „CZOŁÓWKA" kontynuuje cykl filmów krótkometrażowych, zatytułowany „Ceremoniał wojskowy". Reżyser Zbigniew Szaniawski pracuje nad kolejną pozycją z tej serii, zatytułowaną „Bandera". Film, zrealizowany na taśmie barwnej, zapoznaje z historią bandery Polskiej Marynarki Wojennej, z dawnym i współczesnym ceremoniałem, związanym m. in. z oddawaniem honorów banderze w różnych okolicznościach.

Reżyser Maciej Sieński, autor „Spojrzenia na Wrzesień", realizuje film dokumentalny „Cena braterstwa", w którym powraca do wydarzeń wojennych lat 1944—1945. Film będzie hołdem dla żołnierzy radzieckich poległych na polskich ziemiach.

Reżyser Marian Ussorowski pracuje nad filmową biografią Walerego Wróblewskiego. Autor opiera się o materiały ikonograficzne, zbiory muzealne i zachowane dokumenty.

◐ W STUDIO MINIATUR FILMOWYCH w Warszawie Bogdan Nowicki kończy realizację filmu rysunkowego „Dreszczowiec"; fabuła stanowi tu pretekst dla zaprezentowania pomysłowych gagów.

Alina Maliszewska jest autorką trzyminutowego filmu „Na jednym stolku", zrealizowanego metodą wycinankową. Jest to satyra na społeczność, w której awans zależy wyłącznie od protekcji.

Piotr Szpakowicz nawiązuje w swym filmie „Atlantyda" do aktualnego problemu niszczenia naturalnego środowiska człowieka. Bohaterami filmu są dwaj mieszkańcy mitycznej Atlantydy, którzy stykają się z kataklizmami zagrażającymi współczesnej cywilizacji. Film został zrealizowany techniką malarstwa ożywianego przed kamerą.

W Studio Miniatur Filmowych rozpoczęto także realizację nowej rysunkowej serii telewizyjnej dla dzieci, zatytułowanej „Kot, pies i...". Autorem scenariusza serii jest Roman Huszczo, który ponadto zrealizował jeden odcinek cyklu, zatytułowany „Kot, pies i telewizor". Zofia Oraczewska jest autorką innego filmu z tej serii — „Kot, pies i dom".

tematy dnia

O REKLAMIE KINOWEJ

Rozmawiamy z Wacławem Grabowskim, szefem reklamy Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe". Wacław Grabowski wraz z Centralą Wynajmu Filmów przygotował ostatnio reklamę do filmów „Perła w koronie" i „Agent nr 1", które weszły na nasze ekrany w styczniu i lutym bieżącego roku.

— Kampanie reklamowe „Perły" i „Agenta" prowadzone były przy pomocy środków i metod rzadko dotychczas stosowanych w naszym kraju. Czy dały pomyślne wyniki?

— Reklamując „Perłę w koronie" posłużyliśmy się — chyba po raz pierwszy w Polsce — fotosami barwnymi. Ponadto spróbowaliśmy przejść od metod reklamy „pasywnej" do „aktywnej". CWF wydała, między innymi, barwne pocztówki z reprodukcjami fotosów; kolportowaliśmy je w środowiskach, w których istniało najwięcej potencjalnych widzów tego filmu. Staraliśmy się zwracać uwagę na romantyczny wątek filmu, który mógł liczyć na szczególne zainteresowanie ze strony widza.

„Agent nr 1" wymagał innej reklamy: atrakcyjność tego filmu wynikała przede wszystkim stąd, że „Agent" nawiązuje do autentycznych wydarzeń z czasów minionej wojny, że jego główny bohater był Polakiem, że działał w okupowanej Grecji. Toteż w akcji reklamowej podkreślaliśmy właśnie te szczegóły. Zaprosiliśmy do Polski najbliższych krewnych bohatera filmu: jego matkę i dwu braci, mieszkających obecnie w Grecji. Goście spotkali się z dziennikarzami, ich wypowiedzi pojawiły się w prasie codziennej w przeddzień premiery.

Trudno jeszcze ocenić skuteczność zastosowanych metod. Ale wiadomo już, że „Perła w koronie" osiągnęła w kinach zeroekranowych frekwencję kilkakrotnie wyższą niż swego czasu „Sól ziemi czarnej"; wiadomo też, że przed kinami wyświetlającymi „Agenta nr 1" formowały się kolejki; jest to zjawisko raczej rzadkie, gdy chodzi o film produkcji polskiej.

— Czy tego rodzaju akcje reklamowe będą w przyszłości organizowane regularnie?

— Na to pytanie trudno mi odpowiedzieć. Reklama filmowa w naszym kraju napotyka różne trudności, co ogranicza jej skuteczność.

— Czy fundusze przeznaczone na ten cel są zbyt szczupłe?

— Nie tylko. Reklamą kinową zajmuje się u nas kilka niezależnych od siebie instytucji i przedsiębiorstw. Tak więc przy „Filmie Polskim" działa sekcja reklamy zagranicznej; przy Centrali Wynajmu Filmów — sekcja reklamy krajowej. Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe" posiada sekcję informacji prasowej oraz samodzielną komórkę reklamy. Istnieje Przedsiębiorstwo Reklamy Filmowej i Przezroczy. Ponadto — własnymi funduszami na cele reklamowe dysponują także wojewódzkie zarządy kin, poszczególne kina i tak dalej. Każda z tych placówek posiada własne, wąsko określone pole działania, którego z zasady nie śmie przekraczać. Na przykład Przedsiębiorstwo „Zespoły Filmowe" zajmuje się wyłącznie reklamą filmów, które jeszcze nie weszły na ekrany. Kiedy zostaje wyznaczona data premiery, „Zespoły Filmowe" przestają się interesować swym produktem; odpowiedzialność za reklamę przejmuje Centrala Wynajmu Filmów. Taki podział kompetencji wydaje się absurdalny. Czy nie byłoby lepiej, gdyby każdy film, od chwili narodzin do czasu zejścia z ekranu, pozostawał pod opieką tego samego zespołu fachowców od reklamy?

— Jak więc, pana zdaniem, należałoby uzdrowić sytuację w tej dziedzinie?

— Uważam, że powinno powstać biuro skupiające wszystkie rodzaje reklamy filmowej; biuro, które przygotowywałoby premiery, imprezy, akcje reklamowe, wydawałoby materiały informacyjne dla kraju i zagranicy. A co najważniejsze — właśnie takie biuro mogłoby opracowywać coraz to lepsze, skuteczniejsze metody reklamowe. Na świecie nikt już dziś nie rozpoczyna akcji reklamowej bez uprzedniego rozpoznania rynku, bez badań ankietowych, analiz socjologicznych. Sądzę, że powinniśmy wykorzystać niektóre zagraniczne doświadczenia w tej dziedzinie.

Rozmawiał: ski

„Diabeł" Andrzeja Żuławskiego

„Zakochane kobiety" Kena Russella

GUMOWE PODESZWY

Autoparodia towarzyszy kinu niemal od początków jego istnienia. Slapstickowe dwuaktówki nieraz pokazywały kulisy kręcenia filmu, jako zwariowaną groteskę; parodiowali pracę na planie Chaplin, Keaton, Lloyd; Woody Allen tworzy dziś w swych komediach istne antologie chwytów sytuacyjnych, pozbieranych z całej historii kina. Parodia, persyflaż, pastisz przybierają jednak z czasem formy bardziej subtelne i związane nie tylko ze schematami i mechaniką działań ekranowych bohaterów. Chodzi o to, że mitologia kina zaszczepia widzom pewne wzorce obyczajowe, estetyczne a nawet zawodowe, które poza salą kinową, w konfrontacji z rzeczywistością, okazują się całkowicie nieprzydatne, iluzoryczne, śmieszne. Do kogo ma mieć żal wychowany na filmach widz — do kina? do siebie? do życia? Ale kino jest magią i w każdej chwili samo może udowodnić, że jego własne mity wcale nie muszą rozmijać się z rzeczywistością. Krąg się zamyka, widz jest bezradny, fikcja zyskuje dodatkowe pointy humorystyczne.

Film „Gumowe podeszwy", zrealizowany przez debiutującego reżysera angielskiego Stephena Frearsa, jest nie tylko pełną humoru i ironii opowieścią o współczesnym marzycielu, dziecięciu wieku kultury masowej, ale także wspaniałą zabawą dla bardziej zaawansowanych miłośników kina.

Eddie (Albert Finney) zarabia jako wywoływacz przy grze w bingo w jednym z robotniczych klubów w Liverpoolu. Marzy mu się Humphrey Bogart, Elvis Presley i Dashiell Hammet w jednej osobie, ale rzeczywistość jest bezlitosna: właśnie Ellen (Billie Whitelaw), dziewczyna, którą uważał za swoją, wyszła za mąż i to za jego własnego, znienawidzonego brata.

Eddie postanawia sam sobie sprawić prezent urodzinowy: zamieszcza w gazecie ogłoszenie, że jest prywatnym detektywem, podejmującym się najtrudniejszych zadań. Ku swemu zaskoczeniu, zostaje wezwany do hotelu, gdzie tajemniczy grubas wręcza mu jakąś paczkę. Okazuje się, że jest w niej rewolwer, tysiąc funtów i fotografia dziewczyny. Trochę tym przerażony, Eddie chce zwrócić paczkę grubasowi, ale jego pokój — zarejestrowany na nazwisko niejakiej pani Blankerscoon — jest pusty. Udaje mu się odnaleźć Alison, dziewczynę z fotografii (Carolyn Seymour), ale to nie prowadzi do niczego. Tymczasem zaczynają się dziać wokół niego dziwne rzeczy: prześladuje go tajemniczy Szkot, który twierdzi, że paczka od grubasa była przeznaczona dla niego; składa mu wizytę pani Blankerscoon, która chce korzystać z jego usług; wreszcie dostaje w skórę od przyjaciela Alison. Eddie widzi, że sytuacja staje się coraz bardziej kłopotliwa, zwłaszcza że traci pracę w klubie (sprawka brata!), a przyjaciel Alison zostaje znaleziony martwy w jego mieszkaniu. Robi więc śledczy wypad do Londynu, trafia na ślad przemytu heroiny, odnajduje grubasa i wykrywa, że pani Blankerscoon usiłowała porwać Alison do Afryki Południowej. Mało — udowadnia jej morderstwo i oddaje w ręce policji razem z własnym bratem, który okazał się gangsterem, i niewierną Ellen, która była jego wspólniczką.

Trzy oblicza
Albert Finney

Po wywiązaniu się z tak trudnych i niebezpiecznych zadań wraca do domu. Tu czeka nań tajemniczy Szkot, który okazuje się takim samym, jak on detektywem-amatorem. Chwila wytchnienia i oto Eddiemu przychodzi do głowy nowy pomysł...

„Najłatwiej i najprościej byłoby określić »Gumowe podeszwy« jako utwór w każdym calu zabawny — pisze angielski krytyk Tom Milne — *tym bardziej że nigdy nie przekształca się w zwykły pastisz; liczne echa thrillerów z lat czterdziestych przepuszcza przez zabarwiony pop-artem i Presleyem filtr lat pięćdziesiątych, by w końcu spojrzeć na wszystko trzeźwo i realnie. Osobowość Eddie'go ma trzy różne oblicza — czytelne, ale chronologicznie i estetycznie niespójne (chce napisać »Sokoła maltańskiego«, chce nagrywać przeboje, chce grać w Las Vegas); wszystkie one jednak w jakiś cudowny sposób łączą się ze sobą we wspaniałej kreacji Alberta Finneya, jako małego komedianta, który świadom jest tego, że nie dorósł do własnych marzeń i potrafi na tyle twardo stąpać po ziemi, by w końcu stawić czoło przygodzie z werwą, której nie powstydziłby się Philip Marlowe i Sam Spade".* Krytyk twierdzi, że wszystko w tym filmie jest doskonałe, *„ale największe osiągnięcie reżysera polega chyba na tym, że spoza wszystkich kpin i brewerii wygląda inny Eddie: bezbronny, samotny, zgnębiony".*

A gumowe podeszwy? Czy można sobie wyobrazić bez nich detektywa, który musi zawsze stąpać bezszelestnie?

Z. P.

„Gumshoe", film produkcji angielskiej, reż. Stephen Frears

głosy i *głosy*

NIEBEZPIECZEŃSTWO EROTYZACJI

Socjologia współczesna nie ma wątpliwości, że typowy dla masowej produkcji kulturalnej jest wątek o dużym napięciu dramatycznym, determinowany dwoma zasadniczymi motywami: zbrodnią i seksem. Jeśli chodzi o film, to dawno już stwierdzono, że „płótno ekranów od pół wieku znaczone jest erotyzmem, jak znakiem fabrycznym". Oba wspomniane motywy nie są zresztą całkowicie samodzielnym wytworem nowoczesnej kultury masowej: na przykład w Anglii wskazuje się, że pierwowzorów dzisiejszych „kryminałów" czy „dreszczowców" szukać należy w kolportowanych przez wędrownych handlarzy drukach siedemnastowiecznych, które nie tylko opisywały, lecz przy pomocy drzeworytów ilustrowały głośne zbrodnie i ich głównych aktorów (cytowane za: A. Kłoskowską — „Z historii i socjologii kultury").

Wydaje się też nie budzić obecnie zastrzeżeń pogląd, iż operowanie tematyką gwałtów i pici dla wzmożenia atrakcyjności dzieła nie jest wynikiem świadomej polityki ogłupiania i demoralizowania masowego odbiorcy. Producenci i dysponenci środków masowego przekazu kształtują swoją działalność w warunkach istniejącego porządku prawnego, żywej tradycji kulturalnej i obyczajowej, pod naciskiem opinii publicznej i panujących gustów estetycznych.

Zbigniew Lew Starowicz (TYGODNIK POWSZECHNY, nr 9/72 — „Kultura masowa i seks") jest jednak zdania, że „erotyzacja kultury masowej polega na lansowaniu nowych obyczajów i form zachowania seksualnego, odrzuceniu wszelkich ograniczeń w imię »wolności człowieka«, deprecjacji wartości głoszonych przez chrześcijaństwo, dziewictwo, powściągliwość, wierność)". Autora szczególnie niepokoi erotyzacja filmu i jej wpływ na młodzież. Powołując się na anonimowych badaczy zagadnienia, twierdzi, że „70 proc. filmów widzianych przez młodzież działa na nią szkodliwie, a negatywy filmów z wizualnym działaniem seksu przeważają zdecydowanie nad pozytywami". I dalej: „Większość filmów kultury masowej jest poświęcona tematyce z kręgu patologii obyczajowej: trójkąty, gwałty, perwersje, zdrady, współżycie poza wszelkimi ograniczeniami stanowią lwią część tematyki filmów. Lawina bodźców seksualnych o negatywnej treści (...) prowadzi do autonomizacji seksu, który wtedy staje się coraz bardziej agresywny, dążąc do zaspokojenia mimo wszystko i mimo wszystkiemu".

Zastanawia skłonność do szerokich, pesymistycznych uogólnień przy pominięciu dokumentacji źródłowej: „Film — czytamy w dalszym ciągu — narzuca nie rzeczywistość, typowość, pozytywność, ale omijając prawdziwe potrzeby widza, narzuca mu własną wizję świata płynącą z jednostkowych faktów czy subiektywnych ocen. W ten sposób każdy z trzech elementów postawy seksualnej jest formowany niewłaściwie: element racjonalny jest kształcony przez zubożałe treści, nieprawdziwe lub wypływające z subiektywizmu twórców; element emocjonalny jest odrealniany (melodramat), brutalizowany (sceny agresji seksualnej, gwałtów, perwersji, instrumentalizacji współżycia) lub pozbawiony prawdziwej wizji miłości; element behawioralny cechuje tworzenie oczekiwań, których zetknięcie z rzeczywistością wywołuje frustrację lub jest kształtowany w kierunku jawnej lub ukrytej perwersji (voyeryzm, pigmalionizm, sadyzm, narcyzm...). W lżejszych przypadkach prowadzi do pogłębienia istniejących zaburzeń nerwicowych lub konfliktów".

Pomimo tak niebezpiecznych konsekwencji, autor nie domaga się zlikwidowania produkcji filmowej ani zaostrzenia cenzury: „takie rozwiązania są nierealne i niewskazane". Zaleca natomiast „przygotowanie młodego widza do odbioru filmu, chociażby w formie dyskusji". Jako forum takiej dyskusji widzi przede wszystkim szkołę.

Nieco wyżej jednak autor wyraźnie przestrzega, że nawet „mimo wewnętrznego sprzeciwu wobec oglądanych obrazów następuje powiązanie z podświadomością. Wyparty ze świadomości film może wpływać na modyfikację procesów decyzyjnych właśnie poprzez działanie podświadomości". Jeśli tak, to i dyskusja w szkole nie na wiele się przyda. Czyżby więc błędne koło? A może diabeł nie taki straszny...

KAPPA

NIEZWYKŁY FASZYZM

MARIA OLEKSIEWICZ

„Zmierzch bogów" Luchino Viscontiego rozpoczyna się 27 lutego 1933 wieczorem. W rezydencji potentatów przemysłu stalowego odbywa się uroczyste przyjęcie urodzinowe seniora rodu — barona Joachima von Essenbecka. Rodzinną idyllę zakłócą tylko dwa dysonanse: przeszarżowany występ przyszłego spadkobiercy stalowej fortuny — młodego Martina, parodiującego Marlenę Dietrich z „Błękitnego anioła" i wiadomość o pożarze Reichstagu. Uczestnicy kolacji, przedstawiciele trzech pokoleń potężnej dynastii von Essenbecków, nie zdają sobie jeszcze sprawy, że jest to moment przełomowy nie tylko dla nich, ale także dla całych Niemiec. Stary baron pozwala sobie wprawdzie na wzgardliwe uwagi o nędznym kapralu i malarzu pokojowym, który objął najwyższy urząd w państwie, nie tai swego zaniepokojenia, że nowy reżim ma już gotowe listy proskrypcyjne wrogich mu ludzi, ale decyduje się władzę nad swoim imperium przekazać bratankowi Konstantinowi. To on bowiem, a nie dotychczasowy prezes rady nadzorczej zakładów — liberał Herbert, jest człowiekiem, który będzie umiał porozumieć się z nowymi panami. Ten niemiecki potentat mógłby powtórzyć z melancholią: *„Jeżeli chcemy, by wszystko pozostało tak, jak jest, wszystko musi się zmienić"*. Te właśnie słowa powiedział bohater „Lamparta" — sycylijski książę Fabrizio Salina, kiedy stare rody feudalne święciły swój sojusz z nową dynastią i jej parweniuszowskimi prominentami.

Joachim von Essenbeck jest jedynym, którego może byłoby stać na tragizm czy choćby na moralny niepokój, na zrozumienie jak wielka jest cena, którą płaci się, aby wszystko pozostało niezmienne, ale on właśnie schodzi ze sceny. Zamordowany skrytobójczo jeszcze tej samej nocy, ustępuje miejsca tym, którzy już są gotowi do walki, rywalizacji, krwawego wyrównania rachunków. Teraz kurtyna może już się podnieść, odsłonić najpierw to, co zewnętrzne: zamiłowanie do muzykowania, wyrafinowaną elegancję wnętrz, strojów, fryzur; ale także to, co kryje się za kulisami. Temu portretowi kłębowiska żmij Visconti nie szczędzi barw przerażających i okrutnych, nie pomija niczego, co w ludzkiej naturze ciemne, skażone, wynaturzone: okrucieństwo, delatorstwo, zdrada, homoseksualizm, kazirodztwo, trucicielstwo, narkomania, seksualna perwersja.

Jego intencje są jasne. Z okazji premiery „Zmierzchu bogów", Visconti — potomek

Idole dawnego świata
Ingrid Thulin i Helmut Berger

wielkiej arystokratycznej rodziny, a zarazem ateusz i komunista, mówił: *„Każdy, kto zna moją postawę polityczną, uzna chyba za rzecz naturalną, że zrobiłem film wymierzony przeciwko faszyzmowi. Myślałem zresztą o nim od dawna. Kiedy więc zaproponowano mi realizację uwspółcześnionej wersji Szekspirowskiego „Makbeta", postanowiłem połączyć oba te projekty w jednym filmie. Uwagę skierowałem na jedną z wielkich rodzin niemieckiego przemysłu stalowego, nie tylko dlatego, że to właśnie Kruppowie i Thyssenowie dali pieniądze Hitlerowi, ale również z tego powodu, że wiadomo już od dawna, czym jest dla mnie rodzina. To mikrokosmos, w którym — jak w zwierciadle — odbija się cały świat. Jej namiętności, konflikty, sprzeczne interesy są wyrazem tego, co rzeczywiście dzieje się w społeczeństwie danej epoki".*

W rozrachunkach, we wzajemnym wyniszczaniu się von Essenbecków, w ich rodzinnym mikrokosmosie — skupia się to, co stało się udziałem Niemiec w latach 1933—1935: krwawa rozprawa z potencjalnymi konkurentami — bojówkami SA Röhma, które jeszcze nie tak dawno wyniosły Hitlera do władzy, obozy dla przeciwników politycznych, palenie książek, tworzenie policyjnych archiwów. Wszystko to jest znane, odnotowane skrupulatnie przez historię. Ale mimo upływu lat, gromadzenia dokumentacji, opracowań, zalewu książek, monografii — odpowiedź na pytanie: „jak to było możliwe?" — ciągle wydaje się niepełna. Najbardziej krytykowani są ci autorzy, którzy ruch nazistowski chcieliby wytłumaczyć jako rezultat rozczarowań i marzeń grupki frustratów, chybionego malarza (Hitler) czy nieszczęsnego grafomana (Goebbels), a przywódców Trzeciej Rzeszy skłonni są przedstawiać jako bandę psychopatów i zboczeńców o krwawych instynktach i hipnotyzerskich talentach. „Zmierzch bogów", pokazując faszyzm jako najwyższy wyraz seksualnej perwersji, demonizmu, ciemnych sił, nie może więc uniknąć krytyki.

Faszyzm ze „Zmierzchu bogów" nie jest ani zjawiskiem psychologicznym, ani historycznym, którego korzeni należałoby szukać w odległej, jeszcze dziewiętnastowiecznej historii Niemiec, ale zjawiskiem niezwykłym, satanicznym, tajemniczą, niewytłumaczalną chorobą. W jej grozie, nieposkromionym wybuchu, jest coś fascynującego, jakieś złowieszcze piękno. Postawa chłodnego badacza, analizującego wydarzenia z maksymalnym obiektywizmem, szukającego subtelnych, ukrytych mechanizmów jest jednak z gruntu obca Viscontiemu i jego sztuce, przypominającej raczej wielką symfonię niż dyskretne trio smyczkowe. W tej symfonii czy fresku próbuje Visconti pomieścić zgiełk i szaleństwo elżbietańskich dramatów, epickość „Nibelungów", poezję schyłku „Buddenbrooków", operowy patos Wagnera, okrucieństwo antycznego mitu, mrok Dostojewskiego. Wszystko, czym żywi się i karmi od lat jego sztuka, wszelkie literackie, malarskie czy muzyczne reminiscencje, olśnienia, fascynacje, określające jego styl pełen rozmachu i wybujałej ekspresji.

Visconti przeznaczył swym bohaterom wspaniałe role: upadłych aniołów przemienionych w demony, idoli dawnego świata roztrzaskujących się wraz z tym światem, śmiertelnych bogów miażdżonych przez nieubłaganą Historię i Los. „Zmierzch bogów" stara się, aby w paroksyzmach choroby, najdzikszych instynktach nadal zachowali swą wielkość i piękno. Nigdy chyba jeszcze dotąd estetyzm Viscontiego nie wydawał się tak drażniący, wyspekulowany jak właśnie w tym filmie próbującym godzić realizm z pompatycznością operowego stylu. Kiedy więc admiratorzy La Scali oklaskują infernalne zakończenie „Zmierzchu bogów", wrogom tradycyjnej opery nie pozostaje nic innego jak montażowe dokumenty filmowe czy dziennikarskie monografie o skrupulatnych urzędnikach, dobrych ojcach, sprytnych propagandystach, odważnych ordynusach, którymi w istocie byli przywódcy Trzeciej Rzeszy. Prawda o faszyzmie wydaje się nam najbardziej przejmująca w perspektywie ludzkiej przeciętności, banalności. I taką pokazał nam na ekranie w sposób najbardziej może przenikliwy programowy anty-esteta Peter Fleischmann w „Scenach myśliwskich z Dolnej Bawarii".

MARIA OLEKSIEWICZ

„Zmierzch bogów" (Włochy—NRF), reż. Luchino Visconti

BOŻENA JANICKA

Młodość jako defekt

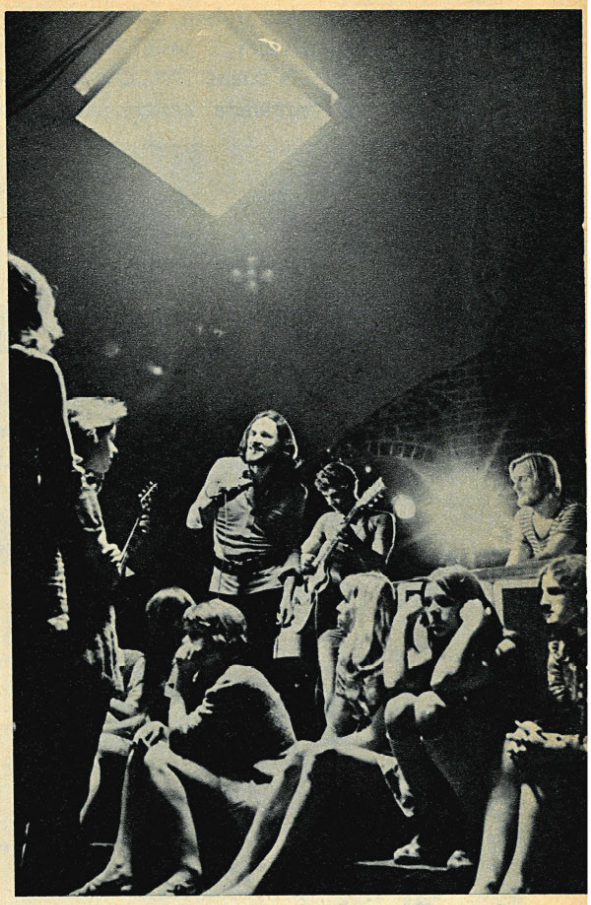
Film Janusza Zaorskiego uznać by można za debiut wzorcowy: reżyser jest człowiekiem naprawdę młodym, nie strawił najlepszych lat na asystowaniu; zaczął od spraw swoich rówieśników, a więc problemów i środowiska, które sam zna; zamierzył pierwszy film skromnie — raczej jako rozeznanie możliwości, niż próbę zajęcia przebojem miejsca na widoku. Jeśli ostatecznie „Uciec jak najbliżej" rozczarowuje — zapewne nie reżyser jest winien, lecz my, widzowie, którzy niby to zachęcamy młodych do rozsądnej skromności, a w gruncie rzeczy oczekujemy od nich, że porwą się na coś wielkiego.

„Uciec jak najbliżej" jest filmem chłodnym. Reżyser przygląda się bohaterowi ze skrupulatną i obojętną uwagą. Jeśli chcielibyśmy w filmie Zaorskiego odkryć jakąś utajoną pasję, byłaby to chyba pasja demistyfikowania rówieśników. Tak niecierpliwego młodego człowieka nie odważyłby się pokazać żaden reżyser starszy od swego bohatera. Młodość jest w „Uciec jak najbliżej" stanem jakby niepełności psychicznej, niemal kalectwem. Charakterystyczna dla owego stanu jest nieświadomość własnych pragnień i całkowita bezradność, kiedy się objawią. Niezdolni do racjonalnego działania, młodzi zdani są na instynkty; tzw. życiowa mądrość ludzi dojrzałych leży zbyt blisko cynizmu, by mogła im się wydać pociągająca.

Określenie idei filmu nie nasuwa wątpliwości: chodziło zapewne o pokazanie pierwszego ważkiego doświadczenia w życiu młodego człowieka, o uchwycenie momentu narodzin pierwszej refleksji moralnej. Nie byłoby to mało; rzecz jednak w tym, że taka definicja jest na ten film za obszerna, jakby nie na miarę: niby o to chodzi, ale bohater jest zbyt nieciekawy, żeby jego doświadczenie mogło mieć wagę. Zwierzątko kierujące się odruchami, które nauczyło się kilku zabawnych grymasów z repertuaru młodzieżowej zgrywy; można stworzyć i taką postać. Jest to jednak młodzieniec dwudziestokilkuletni; jeśli dopiero teraz drgnęło w nim coś po raz pierwszy, mamy prawo przypuszczać, że to po prostu ktoś niewrażliwy. Trudno uwierzyć, żeby taki bohater był zdolny do moralnego wstrząsu; rodzi się podejrzenie, że reżyser demonstruje nam bardziej figurę retoryczną niż autentyczne, ludzkie doświadczenie.

Słabością filmu jest brak dramatu, jego siłą — obserwacja obyczajów i realiów, zabawny i trafny portret codzienności: świetne tło, w którym brakuje jedynie głównej osoby. Autor wydaje się utalentowanym pamflecistą; może po prostu niepotrzebnie narzucił sobie inne wymagania. Odkrył dla filmu ziemię dotychczas nie opisaną a pełną znaczeń: nie małe miasteczko, lecz w małym miasteczku — małą spółdzielnię. A także — migawkowo — w większym mieście większą spółdzielnię. Naszkicował lapidarnie aurę owego tworu specyficznie naszego, swojskiego, gdzie szefa trudno oddzielić od kuma, autorytety kruche, więc miny tym bardziej gęste, klimat trochę rodzinny a trochę państwowy; wszyscy uwijają się jak mrówki, ale jakby niepewni swego: wiadomo, że władza kierownika pochodzi od Boga, ale gdzie się kończy — nikt nie dociecze.

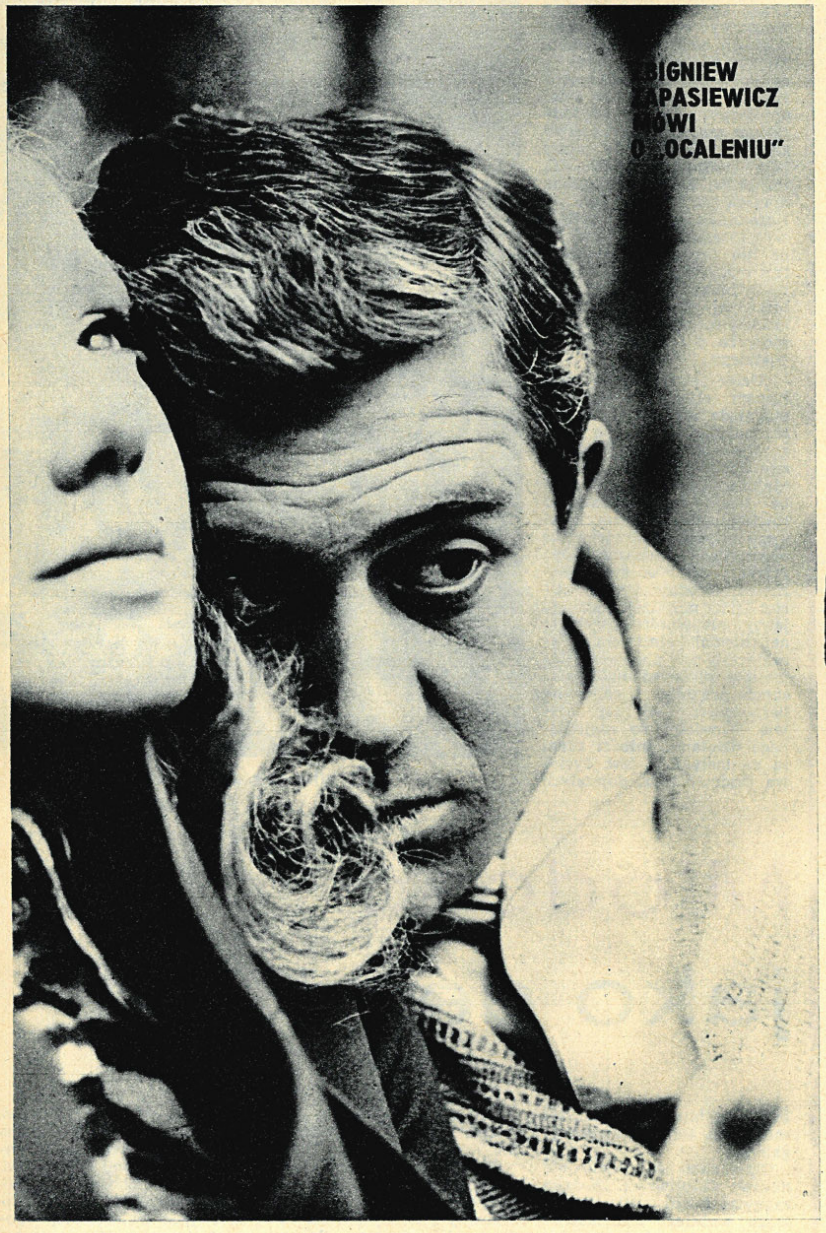
Znakomitym przedstawicielem tej formacji jest świetna postać drugoplanowa — kierowca służbowej ciężarówki, towarzysz bohatera w wyprawie do Wrocławia, zarazem jego zwierciadło, oponent i mentor (gra tę postać Józef Nalberczak). Dawno nie widzieliśmy w polskim filmie tak pełnego życia reprezentanta naszej, powiedzmy, klasy średniej. Doskonale uosabiając cechy pewnej zbiorowości, jednocześnie nie przestaje być barwną indywidualnością; nieustannie nas zaskakuje, a przy tym każda jego reakcja jest wiarygodna; kiedy wydaje się, że już utkwił w jakiejś szufladce, potrafi skłonić nas do kolejnego „ale". Jeśli w następnym filmie Zaorskiego tak mu się uda główna postać, jeśli reżyser zachowa to, co jest jego siłą — bystre oko pamflecisty — jeśli znajdzie sprawę o większym ładunku dramatycznym, zrobi na pewno film wart pełnej uwagi.



Pamflet na rówieśników

„Uciec jak najbliżej" (Polska), reż. Janusz Zaorski

Zbigniew Zapasiewicz, wybitny aktor teatralny, w filmie występuje rzadko. Zagrał w telewizyjnej „Szansie" i wespół z Mają Komorowską w filmie telewizyjnym „Za ścianą". W „Ocaleniu" Edwarda Żebrowskiego jest naukowcem w rozkwicie kariery, zaskoczonym ciężką chorobą.



Maja Komorowska i Zbigniew Zapasiewicz

CZŁOWIEK WOBEC CIERPIENIA

— Filmy podobne do „Ocalenia" powstają u nas i na świecie rzadko. W tonie głębokiej powagi i odpowiedzialności mówi o sprawach ostatecznych, dotyka najbardziej osobistej sfery doznań i lęków człowieka. Udział w tak ambitnym przedsięwzięciu daje z pewnością dużą satysfakcję.

— Doznałem podobnych uczuć, czytając scenariusz, byłem więc od początku świadomy powagi sprawy. Scenariusz różnił się zresztą znacznie od filmu: głównym problemem była wewnętrzna przemiana bohatera w zetknięciu z własnym i cudzym cierpieniem. Zamknięty w kręgu zawodowym i osobistym, bardzo egocentryczny, zauważający innych tylko o tyle, o ile byli mu potrzebni, bohater w szpitalu otwierał się psychicznie, wzbogacał swoje człowieczeństwo. To miało być owo ocalenie; u progu śmierci stawał się pełnym człowiekiem. Film — przynajmniej ja to tak odczułem — opowiada ostatecznie o czymś innym: o samotności człowieka w obliczu nieszczęścia, o bezsilności wobec przemocy, jaką jest choroba. Po utracie związków ze światem zewnętrznym, bohater próbuje zaakceptować nową rzeczywistość, ale jest ona tak okrutna, że wszelkie próby nawiązania kontaktu z innymi ludźmi muszą się kończyć klęską. Jest to zresztą film wielowarstwowy, niejednoznaczny, nie poddający się fabularnym definicjom. Trudno przewidzieć jak przyjmą go widzowie; możliwe są różne reakcje emocjonalne wobec dramatu bohatera.

— Współczucie i lęk?

— Zapewne i to. Film uświadamia widzowi sprawy, o których on na co dzień nie mówi, a nawet boi się o nich myśleć. Chodzi nie tylko o nieuchronność śmierci, lecz również o przesunięcie wartości, jakie dokonuje się w jej obliczu. Człowiek, którego gram — młody naukowiec, zdolny, ambitny, twardy — próbuje walczyć w obronie tego, co mu się wydawało najcenniejsze: godności i prawa do życia. Przegrywa. Istota problemu polega jednak na czym innym: kiedy w końcu pogodził się z przegraną, sam zrezygnował z walki — jego klęska przeradza się w wartość, jakiej nie przewidywał, nie przeczuwał, chyba po prostu nie znał.

— Wydaje mi się, że tę nową wartość można określić jako pokorę. Wobec innych, wobec własnego losu, wobec życia.

---

plamy na ekranie

MANIPULACJE

Sztuka współczesna często korzysta z odkryć i ustaleń psychologii tłumu i socjologii zbiorowej; stadne reakcje, tłumne emocje, histeria grupowa — ukazywane są zwłaszcza na ekranie raz po raz. Tu szuka się klucza dla wyjaśnienia wielu zjawisk historii najnowszej, tu odnajduje się motywy zachowań ludzkich w wielu akcjach socjalnych, tu wreszcie doszukuje się podtekstów indywidualnych gestów i posunięć. W tym temacie mieści się też postać aranżera, podsycającego histerię zbiorową, demona tłumnych uniesień. Na ekranach naszych kin znajduje się właśnie obraz Sydneya Pollacka „Czyż nie dobija się koni?", a w nim wielce charakterystyczna postać mistrza ceremoniału, superamerykańskiego Show-mana, którego gra Gig Young. On może jest najbardziej frapującą postacią tego maratonu śmierci, jakim podczas Wielkiego Kryzysu były taneczne turnieje. On wie przede wszystkim, że „business is business", że najlepsi są artyści, którzy grają samych siebie, trzeba ich jedynie do tego podjudzić, wpędzić ich w zapamiętanie, wykrzesać z nich wszystko co można. Sam przecież jest także aktorem, nawet gdy idzie mu tylko o mamonę.

Film „Czyż nie dobija się koni?", ukazujący danse-macabre epoki Wielkiego Kryzysu, jest adaptacją powieści Horacego McCoya, która w 1935 roku nie miała żadnego powodzenia, w kilka lat później stając się literackim benefisem autora. Byli nawet tacy, którzy stawiali McCoya obok Kafki, doszukując się u niego filozofii absurdu, świadomości porażenia i katastrofy. Mniejsza o to, postać grana w filmie przez Giga Younga nabiera wyrazu dopiero u Pollacka i o nią nam w tej chwili idzie. Otóż postać kogoś manipulującego ludzkim zbiorowiskiem, aranżera wielkiego nowoczesnego widowiska, które niepostrzeżenie przemienia się w dramat (przy jego świadomości? za jego przyzwoleniem?), konferansjera milionów — spotykana jest także w literaturze współczesnej.

„Najmilsi, zebraliśmy się razem — zaczął uroczyście, po

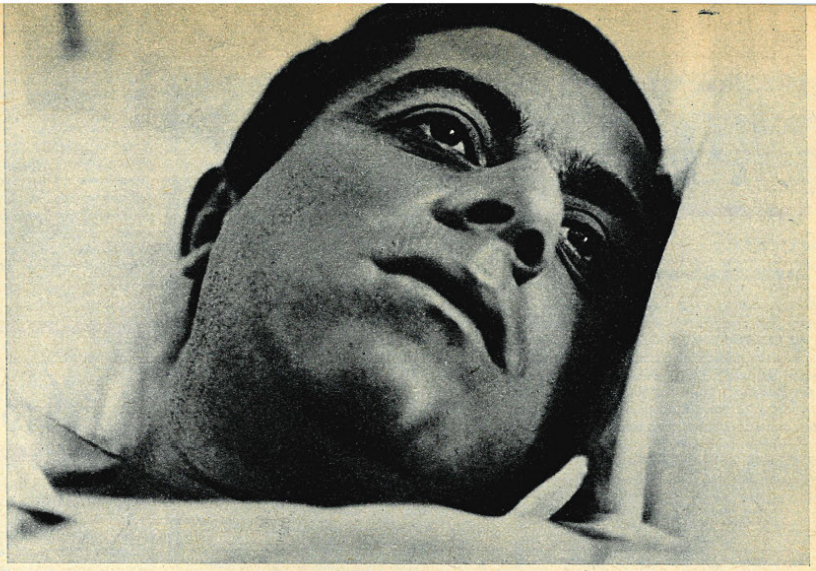
— Chyba tak; pokora wobec spraw istniejących poza wolą człowieka, zgoda na egzystencję razem z jej wszystkimi, także okrutnymi prawami. Bohater stał się zdolny do takiej postawy dopiero wtedy, kiedy wymknęło mu się panowanie nad własnym życiem, kiedy odebrano mu możliwość działania kierowanego jego wolą. Rysowało się to wszystko już przy czytaniu scenariusza, ale oglądając gotowy film byłem zaskoczony, że na ekranie nabrało takiej wymowy. W montażu zmieniła się dramaturgiczna konstrukcja filmu — i zrodziło to nową jakość, z której wcześniej nie zdawałem sobie sprawy. Kiedy konstruowałem rolę, była inna od tej, jaką w końcu zobaczyłem. Wzbogaciły ją wątki, których nie byłem świadomy, inny układ dramaturgiczny wydobył na pierwszy plan to, co dla wymowy filmu było najważniejsze. Ostateczny kształt nadał roli reżyser.

— Jakie sceny nie weszły do filmu?

— Z nakręconego materiału mogło powstać kilka zupełnie odmiennych wersji. Były sceny pogodne, niemal komediowe; skupiały się wokół postaci hipochondryka, granego przez Czesława Wołłejkę. Ostatecznie ten wątek zniknął prawie bez śladu. Mimo iż reżyser jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć zrezygnował ze szczegółowego opisu szpitalnych realiów i szpitalnej egzystencji, dla wypróbowania i tej możliwości — zrealizował sceny ukazujące szok, jakim jest dla bohatera zetknięcie z nieznanym mu światem. Szczątki tego opisu pozostały w pierwszej części filmu. Zrealizowaliśmy kilka scen retrospektywnych, ukazujących w pełniejszy niż obecnie sposób wątek małżeństwa Adama. Rozbudowywały one skromnie potraktowaną w obecnej wersji filmu rolę żony, granej przez Maję Komorowską.

— Czy w świetle tych scen było jasne, dlaczego Adam zrywa związek z żoną, zabrania jej przychodzić do szpitala?

— To się tłumaczy i teraz. Czuje wobec siebie obrzydzenie, ponieważ załamał się psychicznie, przestał nad sobą panować. Nie chce, żeby bliski człowiek oglądał go w takim stanie.



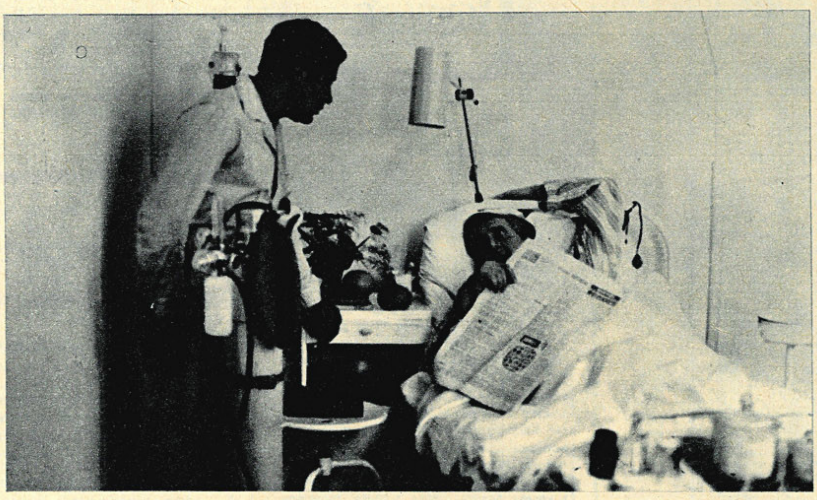
Zbigniew Zapasiewicz

— Wydawało mi się, że jest to jeden z etapów „odrywania się od brzegu".

— Kiedy aktor zastanawia się, jak rozegrać scenę, szuka bodźców czysto emocjonalnych, zmysłowych; widz może tę samą scenę odebrać inaczej, znaleźć w niej coś innego.

— Reżyser zmienił także zakończenie, co zapewne zaważyło na przesunięciu akcentów postaci.

— Zakończeń było kilka, na przykład takie: po śmierci człowieka, z którym Adam nawiązał nić łączności, następowała sekwencja nazwana umownie katatonią, co oznacza psychiczną zapaść, bezruch. Adam wydobywał się z tego stanu poprzez atak histerii. Najpierw uderzał go jaskrawy, wirujący kolor; kiedy świat wracał do normy, spostrzegał na drugim końcu sali małego chłopca, z którym zetknął się już wcześniej. Wstawał i długim korytarzem, ciągnącym się niemal bez końca, mimo iż widzieliśmy przedtem, że oba łóżka stoją w tej samej sali, podchodził do śpiącego dziecka i okrywał je kołdrą. Potem, już normalną przestrzenią, wracał do siebie. Zamykając ostatecznie film w inny sposób, taki jaki lepiej przekazuje jego myśl, reżyser określił także definitywną linię rozwoju postaci. To jeszcze jeden dowód, w jakim stopniu reżyser przesądza o roli. Po ukończeniu zdjęć mogę już tylko obserwować, jak reżyser ostatecznie tworzy zagraną przeze mnie postać. Te zabiegi mogą się okazać zbawienne, nadać postaci głębię, której nie podejrzewałem. Ale mój wpływ jest już żaden.



Zbigniew Zapasiewicz i Zygmunt Malawski

— Jedną z możliwych interpretacji „Ocalenia" jest spojrzenie na to, co spotkało bohatera, jako na parabolę sytuacji człowieka wobec wszelkiej przemocy. Grany przez pana człowiek — zanim się podźwignie, już inny niż przedtem — załamuje się; traci godność, przestaje walczyć. Gdzie jest wewnętrzne pęknięcie, które go do tego doprowadziło?

— Odebrano mu wartości, nad którymi panował, które określały jego życie. Nie jest w stanie tego wytrzymać. Ponadto, od momentu zerwania kontaktu z normalną egzystencją, znalazł się — w swoim przekonaniu — w próżni; utracił poczucie odpowiedzialności za kogokolwiek innego niż on sam. A siłą każdego z nas jest odpowiedzialność za innych.

— A więc wśród wielu warstw tego filmu obecna jest nadal i ta, która w scenariuszu wydawała się kluczowa, a którą można by nazwać warstwą społeczną?

— Na pewno.

Rozmawiała: BOŻENA JANICKA

---

czym ożywił się — na jeszcze jedną wycieczkę w krainę miłości i szczęścia w audycji «Nowożeńcy USA». Wita Was wasz ulubiony teść, Gail Burke we Własnej Osobie, który mówi do Was z Hollywoodu w Kalifornii, wymarzonego miasta młodych par podróży poślubnej, na fali USA, United Stations Association, żeby zaprezentować całej Ameryce jeszcze jedną świeżutko poślubioną parę, świetnego młodego człowieka i piękną młodą dziewczynę, którzy opowiedzą nam swoją historię i podzielą się swoim szczęściem ze wszystkimi, a kiedy skończą, mamy dla nich niespodzianki, na których widok zabraknie im tchu w piersiach i Wam także...". Cytat ten pochodzi z opowiadania Paula Horgana „Nowożeńcy USA", pomieszczonego w wyborze „Czarne płatki śniegu" (wydanym ostatnio przez Państwowy Instytut Wydawniczy). Brzmienie tych słów jest wprost „klasyczne", tak przemawiają macherzy w środkach masowego przekazu na całym świecie. Wykształcił się tu bowiem język uniwersalny, który nie ma komunikować jakichkolwiek treści, lecz wprowadzać słuchaczy w trans. Zaś ci, co są poddani transom, przyjmą wszystko za dobrą monetę, są więc wygodni dla wszelkiej manipulacji; ukołysani w swej nieświadomości, zabrną tam, gdzie ich głos puszczy zawoła.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Lecz ludzie bezpośrednio poddani tym zabiegom, tak jak owa para z opowiadania Horgana, nagle przejrzą na oczy i kiedy już są poza zasięgiem szponów Wielkiego Show-mana rozegra się scena następująca: „Zarzuciła mu rękę na pierś i przypadła do jego ramienia, szlochając jak dziecko. Spytał, co jej się stało. Przycisnęła twarz do jego piersi i potrząsnęła głową. Wiedział, że za parę chwil spróbuje mu opowiedzieć, i tak się stało. Powiedziała, że żałuje całym sercem tego, co utracili ubiegłego dnia. Mieli ją tylko dla siebie i niefrasobliwie dopuścili do wydania jej całemu światu — historii ich miłości, ich własnej miłości".

Anonimowa „milcząca większość", tresowana przez Wielkiego Show-mana, ani się domyśla, że uczestniczy w widowiskach — zarówno w „Czyż nie dobija się koni?", jak i „Nowożeńcach USA" — które prawdziwe są jedynie w łzach, krwi i śmiertelnym dramacie.

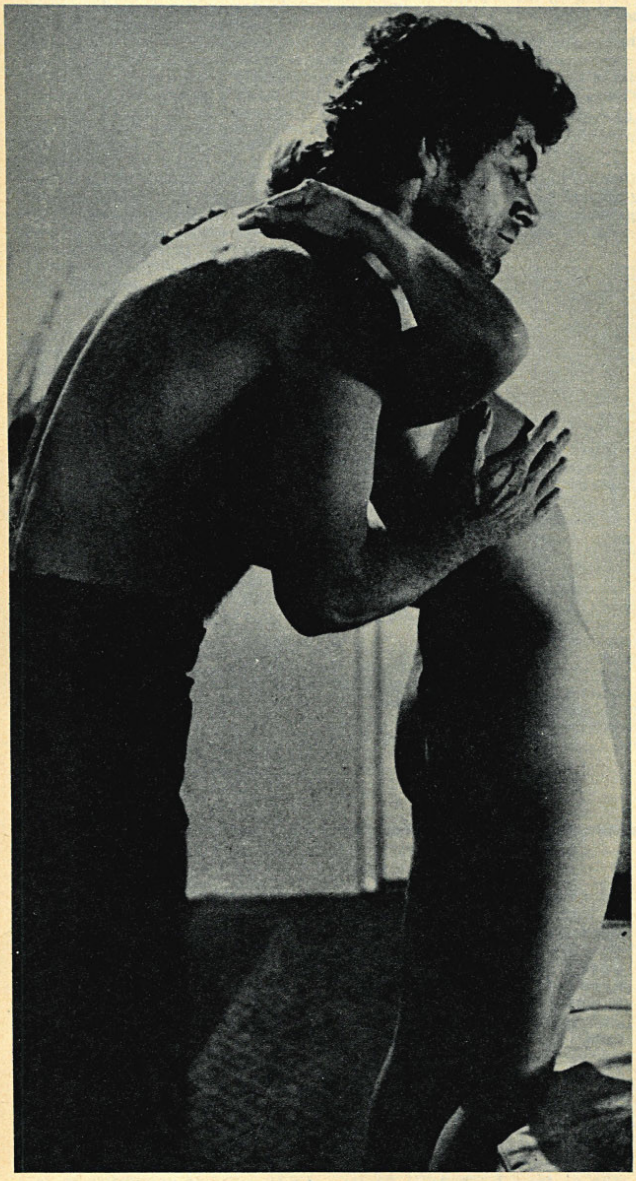
Mówi

Siergiej Paradżanow

— Ostatni rok przyniósł kijowskiej wytwórni im. Aleksandra Dowżenki wiele sukcesów — mówi twórca „Cieni zapomnianych przodków". — Film Jurija Iljenki „Biały ptak z czarnym znamieniem" zdobył Złoty Medal na festiwalu w Moskwie, wytwórnia zaś otrzymała sztandar przechodni Komitetu do Spraw Kinematografii i Związku Zawodowego Pracowników Kultury; sztandar ten bodaj po raz pierwszy znalazł się w Kijowie. Wszystko to cieszy i budzi nadzieje na przyszłość.

Przyczyny tych sukcesów tkwią — moim zdaniem — w tym, że wytwórnia pozwoliła dojść do głosu młodym, utalentowanym twórcom: reżyserom, operatorom, scenarzystom, aktorom. Chciałbym opowiedzieć o ich nowych pracach, chociaż o niektórych, na przykład, o „Żywej wodzie", nie jest łatwo mówić. Chodzi bowiem o debiut, a właściwie o trzy debiuty jednocześnie: scenarzystki Tamary Szewczenko, reżysera Grigorija Kochana i operatora Aleksandra Antipienki, debiutującego w filmie barwnym. Najbardziej interesujący jest debiut scenarzystki. Temat, który ją zafrapował, nie jest nowy w naszym kinie. Coś podobnego było już w „Odzyskanym szczęściu" i innych filmach. Ale gdy podobne konflikty, rodzinne i społeczne, rozgrywają się tym razem na jedynym w swoim rodzaju tle Huculszczyzny, całość zyskuje nowy wymiar, szczególny sens psychologiczny i tragizm. Scenariusz nie był doskonały pod względem kompozycji; jego mocną stroną jest chęć filozoficznego potraktowania zdarzeń, spojrzenia na nie tak, by zyskały sens wielkich uogólnień. Scenariusz ten stwarzał możliwość zrealizowania ekranowej epiki, ale to się nie udało. Powstał film frapujący ostrością poruszonych w nim problemów społecznych i osobistych, poezją karpackiej przyrody, pięknem typów, zmuszający do refleksji o stratach, jakie zadaje przyrodzie i ludziom egoizm, chęć wzbogacenia się i konsumpcyjne nastawienie do życia.

Prace młodych filmowców są nierówne. Ale to zrozumiałe: młodość ma swoje prawa, gorączkowość poszukiwań zamienia się nierzadko w zdawkowość, a brak doświadczenia prowadzi do pretensjonalności. Wniosek? Z tym większą troskliwością trzeba odnosić się do wszelkich poczynań młodych twórców.



1 *Liryczna erotyka „Kill"*

Kronika

Zgon Johna Griersona

W szkockiej miejscowości Bath zmarł w wieku 73 lat znakomity reżyser filmów dokumentalnych, John Grierson. Uchodził za ojca filmu dokumentalnego w Anglii, wychowawcę całego pokolenia filmowców angielskich, którzy na początku lat trzydziestych zrealizowali głośne filmy dokumentalne ukazujące ludzką pracę. Z tego okresu pochodzą „Poławiacze śledzi" i „Nocna poczta". W roku 1939 Grierson założył w Kanadzie słynny National Film Board of Canada, ośrodek skupiający wybitnych reżyserów dokumentalnych i eksperymentalnych. Do ostatnich dni życia Grierson pracował twórczo w szkockiej telewizji.

Premiery...

„Cztery noce marzyciela"

Nowy film Roberta Bressona „Cztery noce marzyciela" oparty na „Białych nocach" Dostojewskiego, to druga już w twórczości Bressona adaptacja tekstu wielkiego pisarza. Pierwszą była „Łagodna", wyświetlana niedawno na naszych ekranach.

Przypadkowy przechodzień (Jacques) udaremnia samobójstwo dziewczyny (Marta). Desperacki krok podyktowało jej niespełnione oczekiwanie na ukochanego, który opuścił ją przed rokiem, naznaczając spotkanie w ściśle określonym miejscu i czasie. Bresson podzielił swój film na cztery rozdziały: Noc pierwsza (spotkanie), Noc druga (zwierzenia: historia Jacquesa, historia Marty), Noc trzecia (rozpacz Marty), Noc czwarta (wzajemne wyznanie uczuć, pojawienie się „Nieznajomego").

W przeciwieństwie do poprzedników adaptujących ten utwór (Visconti i Pyriew), Bressonowi mniej zależy na logicznym opowiedzeniu fabuły, próbuje raczej uchwycić problem psychologiczny, rozpisany na głosy trojga bohaterów. „Z pogardą wielkiego władcy kina — pisze recenzent »Les Lettres Françaisses« — Bresson usuwa wszystko, co modne, wszelkie efekty, ozdobniki, dygresje, które mogłyby zburzyć idealną — plastyczną, psychologiczną, dramaturgiczną — harmonię jego dzieła. »Cztery noce marzyciela« to lekcja geometrii w dziedzinie uczuć, etiuda wysokiego lotu, chociaż artysta nie posługuje się napięciem, gwałtownością, erotyzmem. Charaktery, sytuacje, atmosfera są ostre jak brzytwa, zimne jak marmur, twarde jak stal. Temat bez wariacji, absolutna czystość, bezbłędny rysunek".

Głosy recenzentów są jednak rozbieżne. Louis Chauvet („Le Figaro") pisze: **„Obiektywny, rygorystyczny, chłodny styl Bressona w połączeniu z opowieścią o trzech istotach, których serca płoną — daje efekt dziwaczny".** Chauvet krytykuje także Bressonowską metodę angażowania wyłącznie aktorów niezawodowych. **„Ta metoda — twierdzi krytyk — sprawdziła się w »Mouchette«. Tutaj dała wyniki katastrofalne. Jak to się stało, że artysta tej miary przyjmuje niezręczność i brak doświadczenia za czynniki tworzące emocje?".** Chauvet skłonny jest oszczędzić jedynie debiutującą na ekranie Isabelle Weingarten w roli Marty: **„Jeżeli jej intuicję aktorską wspomoże usilna praca, stanie się być może kiedyś utalentowaną aktorką".**

„Kill"

„Kill" znaczy — zabić. Znany powieściopisarz francuski Romain Gary („Obietnica poranka") nazwał tak swój nowy film (zdjęcie 1), by podkreślić groźbę plagi, jaką we współczesnym świecie stanowią narkotyki. **„Większość filmów policyjnych — twierdzi Gary — pokazuje nieprzekupnych funkcjonariuszy międzynarodowego Biura do Walki z Narkotykami. Ja tymczasem chciałbym pokazać zorganizowaną sieć przekupstwa, która czyni tę walkę nierówną".**

Krytyka przyjęła film powściągliwie. **„Tylko kilka wstrząsających obrazów na początku filmu, parę kwestii dialogu, w których znajduje ujście oburzenie i nienawiść autora wobec tych, których nazywa wielkimi zbrodniarzami, to jedyne przekonywające momenty filmu — pisze „Le Monde". — Poza tym Gary błąka się bezradnie, nie potrafi zbliżyć do faktów, rzuca się w wiry oklepanej historyjki, nadziewa ją licznymi scenami erotyczno-egzotycznymi, pościgami samochodowymi i strzelaniną".**

Nie pomogła dobra obsada z Jean Seberg i Jamesem Masonem na czele.

Obyczaje

Visconti kontra Losey

Luchino Visconti, zapytany w jednym z wywiadów, dlaczego zrezygnował z realizacji „W poszukiwaniu straconego czasu" według Prousta, oświadczył:

— Posłałem producentom francuskim kilka kontraktów moich techników, aby wreszcie zacząć realizację tego filmu. Nie otrzymałem odpowiedzi. Zrozumiałem, że istnieją jakieś trudności finansowe. Nie wiedziałem, że realizację zaproponowano tymczasem Loseyowi. Gdybym ja był Loseyem i znalazł się w podobnej sytuacji, zwróciłbym się oczywiście do kolegi, który poprzednio pertraktował w tej sprawie. Losey jednak się nie odezwał. Więc albo jest źle wychowany, albo nie podpisał jeszcze żadnego kontraktu.

Rekord „Dekamerona"

Ponad 80 skarg o szerzenie zgorszenia publicznego wpłynęło do urzędów prokuratorskich we Włoszech przeciwko filmowi Pier Paolo Pasoliniego „Dekameron". Wszystkie zostały oddalone, a film nadal bije rekordy frekwencji.

Liczby

lowe kina w USA

Przewiduje się, że w roku bieżącym buduje się w Ameryce około 800 nowych kin, kosztem 300 milionów dolarów. Jednocześnie trwa nadal rozbórka wielu starych kin. Między tymi dwoma procesami istnieje tylko pozornie sprzeczność: stare obliczone na tysiące widzów „pałace kinowe" okazały się nierentowne. Nowe sale kinowe liczą na ogół nie więcej niż 500 miejsc, ale wyposażone są w całkowicie zautomatyzowaną aparaturę projekcyjną.

Łącznie czynnych jest w USA około 9 tysięcy kin. Tylko niewielki ich procent należy do drobnych, niezależnych przedsiębiorców; większość znajduje się w rękach wielkich towarzystw filmowych.

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. Jean-Pierre Mocky kręci „Pawanę dla zmarłego kretyna". Inspiracją filmu stały się skandale finansowe we Francji. U wielkiego przedsiębiorcy pojawia się drobny ciułacz, by sprawdzić swe konto. Przedsiębiorca trafia na ślady oszustwa. Postanawia odkryć całą prawdę. W roli głównej — Jacques Dufilho.

LONDYN. Alan Bates (zdjęcie 4) objął główną rolę w filmie „Niemożliwy przedmiot", opartym na opowiadaniu Nicholasa Mosleya. Reżyseruje John Frankenheimer.

ALGIER. W Algierii powstaje film wspólnej produkcji algiersko-palestyńskiej „Safari", który ukazuje walkę narodu palestyńskiego o wyzwolenie. Część zdjęć będzie kręcona w Libanie. Scenariusz napisała Anna Francos, reżyseruje Ahmed Rachidi.

PARYŻ. Jean Pierre Melville rozpoczął zdjęcia do filmu „Glina" (zdjęcie 3). Rolę komisarza policji, ścigającego przestępcę — przyjaciela, gra Alain Delon. Jego partnerami są: Catherine Deneuve, Richard Crenna i Riccardo Cucciola.

NOWY JORK. Joe Kennedy, najstarszy syn Roberta Kennedy'ego, zadebiutuje jako aktor w serii filmów o amerykańskich sportowcach.

MADRYT. Geraldine Chaplin (zdjęcie 2) i Viveca Lindfors objęły główne role w filmie „Dom bez granic" Pedro Olegi. Zdjęcia są kręcone w okolicach Madrytu i Bilbao.

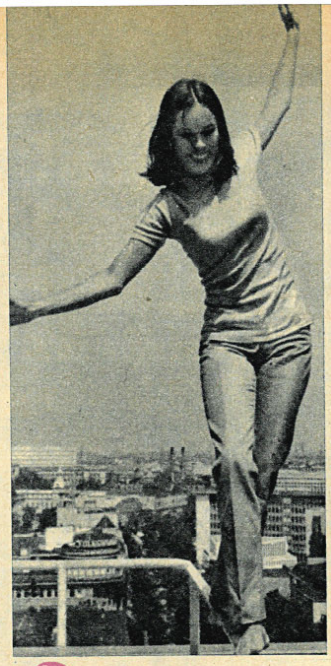
Na planie

„Ostatnie tango w Paryżu"

Bernardo Bertolucci kręci w okolicach wieży Eiffla zdjęcia do filmu „Ostatnie tango w Paryżu". Bohaterami są: początkująca aktorka, Jeanne (Maria Schneider), jej narzeczony, reżyser telewizyjny (Jean-Pierre Léaud) oraz Amerykanin (Marion Brando — zdjęcie 5), którego żona popełniła niedawno samobójstwo. Wszyscy poznają się w kawiarni, po czym wprowadzają się wspólnie do jednego mieszkania.

— *„Ostatnie tango w Paryżu"* — mówi reżyser — *nie będzie filmem politycznym. Opowiadam historię człowieka inteligentnego, dojrzałego, który po tragedii osobistej próbuje powrócić do normalnego życia, przyzwyczaić się do nowej sytuacji. Pomaga mu w tym na wskroś nowoczesna dziewczyna. Ich spotkanie nie jest krótkotrwałą przygodą, ma posmak trwałego związku.*

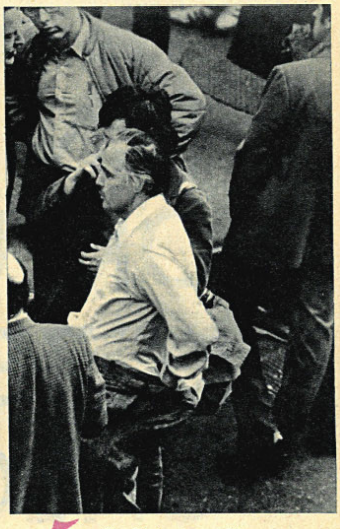
Napisałem scenariusz, który zmieniam każdego dnia. Tylko to, co rodzi się w czasie zdjęć przed kamerą, jest dla mnie rzeczywistością. W tle filmu ukażę konkurs tańca, w którym jednak główni bohaterowie nie uczestniczą. Nie wiem skąd wzięła się u mnie obsesja tanga. Może słowo to znalazło się w tytule filmu niczym ironiczne, staroświeckie dotknięcie pędzla w obrazie tragicznym i współczesnym.



2 *Dom i granice*
Geraldine Chaplin

3 *Przyjaźń i przestępstwo*
Catherine Deneuve i Alain Delon

4 *Główna rola*
Alan Bates



5 *Osobista tragedia*
Marlon Brando

Ciekawostki

Brzydota na wagę złota

Claude Chabrol postępuje tym razem inaczej niż wszyscy reżyserzy: nie szuka pięknych dziewcząt — stara się znaleźć jak najbrzydsze. Tylko one będą miały szanse zagrania w jego nowym filmie „Doktor Popaul". Fotoreporterzy poszukują odpowiednich kandydatek na paryskich ulicach. Podchodzą do kobiet o twarzach zmęczonych, pozbawionych wdzięku, proponując występ w filmie. Streszczają im fabułę „Doktora Popaul", a po uzyskaniu zgody prowadzą kandydatki do biura producenta, gdzie młode kobiety podpisują kontrakt obwarowany jednak mnóstwem zastrzeżeń.

„Ależ brzydactwo!", „Cóż za koszmar!" — to najdelikatniejsze epitety — jak twierdzi „Le Figaro" — którymi aktorzy filmu Chabrola obrzucają swe partnerki. Wiele dziewcząt wycofało się w ostatniej chwili, podając jako powód brak zgody swych narzeczonych.

Prohibicja a film

W stanie Madras (India) od dwudziestu lat obowiązywała prohibicja, którą niedawno zniesiono. Natychmiast po tym fakcie zarejestrowano znaczny spadek liczby widzów w kinach — przeciętnie od 25 do 40 procent.

Okazuje się, że młodzież zamieniła sale kinowe na bary.

Elizabeth Taylor ma 40 lat

Elizabeth Taylor obchodziła swe czterdzieste urodziny w Budapeszcie, gdzie przebywa wraz ze swym mężem Richardem Burtonem, biorącym udział w zdjęciach do filmu „Sinobrody" reżyserii Edwarda Dmytryka. W uroczystym przyjęciu, które odbyło się w hotelu Duna Intercontinental, wzięło udział ponad 150 osób, a wśród nich Maria Callas, Leonard Bernstein, Frank Sinatra, Marlon Brando, Julie Christie, księżna Monaco — Grace Kelly, Michael Caine, Susannah York, Marilu Tolo, Raquel Welch i Ringo Starr.

Roman Mosior i Piotr Szczerkowski

O FILMIE „PORTRET ZŁODZIEJA"

TEN OKRUTNY NIKCZEMNY CHŁOPAK

„Trakt, a raczej droga nie szersza od rozstawu osi zwykłej furmanki, biegnie w pobliżu lasu. Wokół ani jednej chałupy. Z jednej strony pola przysypane śniegiem, z drugiej ugory, ów młodniak rozdzielony porębą i stary las w odległości pięćdziesięciu metrów od traktu. Zza drzew wyłania się chłopak ze sportowym karabinkiem. Widzimy go z daleka. Jest w gumiakach, wytartych dżinsach i postrzępionym półkożuszku. Przycupnął pod drzewem, wsparł o nie plecy, patrzy przed siebie. Po chwili spogląda w prawo i dostrzega rowerzystę. Tamten jedzie od strony wsi.

Chłopak podnosi się, ale powoli i wciąż patrząc na tamtego. Rowerzysta jest już bliżej. Ma na sobie kurtkę podbitą baranim futrem, czarną, futrzaną uszatkę, a spodnie spięte w kostkach agrafkami. Oto zatrzymał się, zsiada z roweru i zostawiwszy go obok traktu, rusza w stronę młodniaka.

Tamten cofa się ostrożnie, kryje między drzewami. Tu zatrzymuje się i czeka. W rękach karabinek z lufą uniesioną lekko ku górze. Ten w uszatce nie widzi go. Wolno, bardzo wolno kroczy w stronę lasu. Chłopak zaciska ręce na karabinku i cofa się jeszcze, staje za drzewem. Tamten wciąż idzie, jest coraz bliżej. Już tylko ze 30 kroków dzieli go od tego z karabinkiem.

I nagle, nie wiadomo dlaczego, ów chłopak unosi karabinek i — prawie nie mierząc — strzela w tego mężczyznę w czarnej uszatce".

To fragment ekspozycji filmu Janusza Nasfetera; zawiązanie akcji a zarazem moment kulminacyjny życiowego dramatu siedemnastoletniego Stanisława Górki, głównej postaci „Portretu złodzieja". Kim jest chłopak? Dlaczego to zrobił?

Z zeznań ludzi mu nieprzychylnych albo tylko obojętnych dowiadujemy się, że „uczyć się nie chciał"; „na oko — spokojny dzieciak"; „po prostu zabłąkany"; „nie rozrabiał więcej niż inni"; „człowiek rodzi się na świętego albo na bandytę". Wszystkim tym opiniom towarzyszy jednakowa bezradność, gdy trzeba odpowiedzieć na pytanie: dlaczego strzelał?

Próbuje więc na nie odpowiedzieć autor filmu — scenarzysta i reżyser Janusz Nasfeter. Górka, ów kilkunastoletni przestępca, który nie wiedzieć dlaczego napadł na nieznanego mu człowieka, zostaje przedstawiony w retrospekcjach jako chłopiec niespełna jedenastoletni, kiedy po raz pierwszy wchodzi w konflikt z prawem. Górka należy do owej galerii postaci, jaką w swych filmach Nasfeter prezentuje konsekwentnie od lat. Pozbawiony rodzinnego ciepła, wychowywany przez samotną matkę, która — borykając się z codziennymi życiowymi kłopotami — nie ma czasu ani cierpliwości, by okazać synowi należną uwagę i serce, rośnie trochę samopas, w warunkach, które wciąż wystawiają na szwank jego dziecięcą godność. W filmie ktoś mówi o Górce: **„Ten okrutny, nikczemny chłopak"**. Nasfeter usiłuje pokazać jak doszło do tego, że słowa te nie są może nawet przesadzone; twierdzi jednak, że winę za to ponosi nie tylko sam obwiniony.

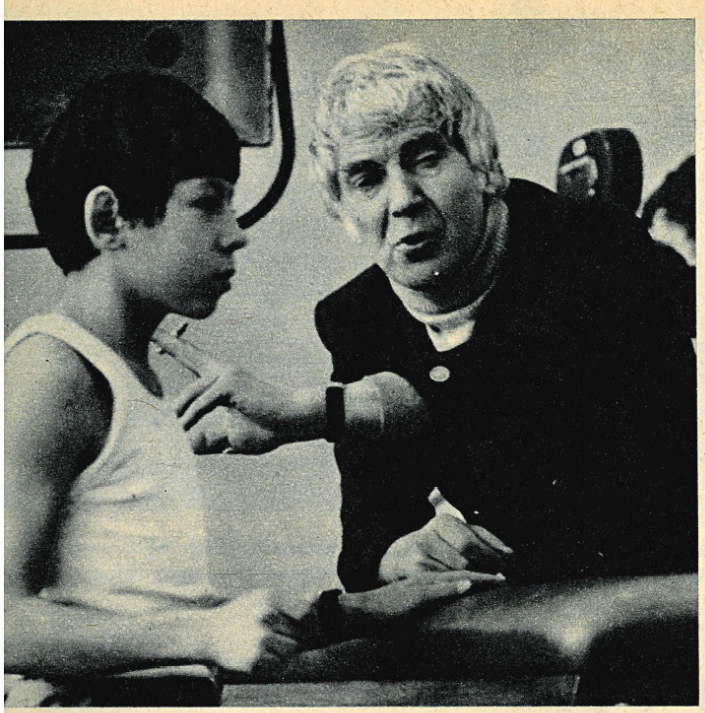
Scenariusz filmu „Portret złodzieja" dzieli się na dwie części: pierwsza to początek i koniec filmu, współczesna rama prezentująca bezmyślne usiłowanie zbrodni i ów zawieszony nad nią znak zapytania: dlaczego tak się stało? Część druga, retrospektywna, nie tylko pokazuje okoliczności pierwszej kolizji z prawem jedenastoletniego Stanisława Górki, ale jest też próbą zarysowania psychologicznego portretu chłopaka. W tej części filmu dodano Górce partnera. Janusz Majek jest jego przeciwieństwem: o ile pierwszy jest nieporadny i pozbawiony wszelkiej opieki, to drugi — przedsiębiorczy, sprytny, kochany przez rodziców. W eksplikacji do scenariusza reżyser tak określił postawy życiowe, charaktery i temperamenty obu chłopców: **„Stosunek do przestępstwa jest u jednego i u drugiego odmienny. Dla Majka łamanie prawa to po prostu droga do zdobycia dla siebie czegoś konkretnego, wymiernego w złotówkach. Górka natomiast, oczywiście podświadomie, może tu odnaleźć coś w rodzaju kompensaty jego ustawicznie maltretowanej godności dziecka. Nieprzemyślane orzeczenie sądu dla nieletnich staje się w jego życiu — w sposobie myślenia — punktem zwrotnym. Jego dotychczasowe, dziecięce pojęcia o Dobru i Złu zostają ośmieszone, a już przynajmniej całkowicie nieprzydatne, bo absolutnie nieopłacalne. Konsekwencją tego, gdy już podrośnie i stanie się pewniejszy siebie, będzie właśnie ów ustawiczny bunt, którego absurdalną i wręcz zbrodniczą kulminację eksponuje rama scenariusza".**

Janusz Nasfeter od wielu lat, w wielu swoich filmach, daje wyraz wielkiej wrażliwości na psychikę dzieci, dorastającej młodzieży. Dramaty i konflikty, jakie dotąd ukazywał, były różnej rangi, z rozmaitych też wynikały przyczyn. Zawsze jednak interesowało go brutalne naruszanie psychiki dziecka, jego godności; w przeświadczeniu autora — powoduje to nie tylko chwilowe frustracje, ale nie pozostaje bez wpływu na dalszy bieg życia. W „Portrecie złodzieja" — jak sądzę — ta wrażliwość Nasfetera została zderzona z konkretną sytuacją społeczną. Przestępczość nieletnich niepokoi dziś rodziców, wychowawców, całe społeczeństwo. Pytanie: dlaczego to zrobił? — zadajemy często, ale nieraz nie wiemy, jak odpowiedzieć. Nasfeter odpowiada na to pytanie zgodnie ze swym temperamentem obrońcy młodego człowieka. Winnych widzi wśród rodziców i wychowawców, którzy nie chcą czy nie potrafią wyłuskać z każdej jednostki ludzkiej wartości, jakie w niej tkwią. Ba, postępowaniem swym paczą charaktery, powodują bunt, z którym następnie nie wiedzą co począć.

Być może, nie zechcemy się z tym zgodzić. Ale nie sposób zaprzeczyć, że Nasfeter próbuje mówić o problemie doniosłym.

E. SMOLEŃ-WASILEWSKA

Zdjęcia: ROMAN SUMIK



Janusz Nasfeter podczas pracy z młodocianymi aktorami

zapiski krytyczne

● NAIWNOŚĆ I PIERWSZE „PORNO" ● NARODZINY SZTUKI NARRACJI ● U SAMYCH ŹRÓDEŁ ●

CZWARTEK

Wieczór jedyny w swoim rodzaju: najwcześniejsze filmy amerykańskie. Niektóre wyprodukowane jeszcze przed historycznym pokazem braci Lumière w Paryżu, w końcu 1895 roku. Sala „Iluzjonu", kina Filmoteki Polskiej, pustawa. Wieczór ten otworzył dłuższy przegląd poświęcony amerykańskiej klasyce filmowej. Żadna bodaj z demonstrowanych pozycji nie jest w Polsce znana; zestaw pochodzi z Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Skąd więc to słabe zainteresowanie?

Pierwsze filmy. Każdy trwający po kilkadziesiąt zaledwie sekund. „Egzekucja Marii Szkockiej": kat, przed katem pień, na pniu kładzie głowę królowa, cięcie, głowa odlatuje. Byłby to obrazek dość okrutny (kat w dodatku pokazuje uciętą głowę), gdyby tuż przed egzekucją nie zamieniono aktorki na kukłę, co wyraźnie widać. Zabawna naiwność, ale przejęci nowym wynalazkiem pierwsi widzowie zapewne podstępu nie zauważali. Inna pozycja, „Taniec brzucha", jeden z pierwszych filmów skandalizujących i już ślad interwencji cenzury: piersi i biodra tancerki (zresztą kompletnie ubranej) przysłonięte kreskami naniesionymi na gotową taśmę. Inny ówczesny film „porno", „Pocałunek", wykonany w bliskim planie przez wąsatego Johna C. Rice i tłustą May Irwin, pierwszych aktorów teatralnych na ekranie. Wyświetlony w 1896 roku w jednym z teatrów Broadwayu, wywołał na sali protesty, chociaż ich nie wywołał, kiedy był pokazywany uprzednio w jednoosobowym kinie, tzw. „kinetoskopie" Edisona. A dalej: burleska „Chińska pralnia" i pierwsze taśmy o charakterze dokumentalnym, z których najlepsze są „Pożar stajni" i „Sceny z nowojorskiej ulicy". Ostatni film zupełnie nie zorganizowany, kamera podpatrująca autentyczne życie. Niczym te „Sceny", prócz gorszej techniki, nie różnią się od filmów dokumentalnych niedawnej „szkoły nowojorskiej".

A oto próby Edwina Portera. Już opowiadania, i to jakie! „Życie amerykańskiego strażaka" z 1903 roku stanowi udane połączenie materiału dokumentalnego z fabularnym. Do zainscenizowanej historii o pożarze i uratowaniu z niego kobiety i dziecka, zostały wprowadzone kronikalne zdjęcia akcji straży ogniowej. Są tu już dwie równoległe akcje (pędząca straż i ofiary osaczone przez pożar), jest jeden z pierwszych bliskich planów (ręka uruchamiająca sygnał), są nawet sny człowieka (śpiący komendant straży i jego sen wmontowany w rogu kadru). Napisano już wiele o tym filmie, ale zupełnie inaczej jest kiedy na naszych oczach rodzi się nowa sztuka narracji.

„Napad na pociąg" tegoż Portera, z tego samego zresztą roku. Dzieło już w pełni dojrzałe. Znakomicie zbudowana opowieść o bandytach rabujących kasę kolejową, wagon pocztowy, zatrzymujących pociąg i ogołacających podróżnych z kosztowności, opowieść o gonitwie policji za bandytami i ich śmierci. Śledzi się rzecz jeszcze dziś z zainteresowaniem, akcja jest płynna i urozmaicona, technika fotografowania pomysłowa (zdjęcia z pędzącego pociągu, zdjęcia w naturalnych wnętrzach ze „światem" za oknem).

Porter jednak jeszcze nie jest zbyt mocny w poetyce kina, bo między omówionymi pozycjami powstaje jego rozgrywająca się w topornie malowanych dekoracjach teatralnych i teatralnie graną „Chata wuja Toma". Zresztą i tu pomysłów inscenizatorskich nie brakuje. Znakomicie natomiast, w sensie pomysłów i trików wypada jego burleska „Sen pijaka": z pijackimi wizjami (obraz zamroczonego delikwenta nakładający się na obrazy „chwiejącej się" latarni i „chwiejących się" ulic), z pijackimi snami (diabełki tłukące po głowie bohatera, bohater „lecący" w łóżku nad miastem). Współczesna komedia może pozazdrościć!

Wreszcie filmy Dawida Warka Griffitha. Pochodzą jeszcze sprzed „Narodzin narodu" i „Nietolerancji", ale tu znów ogromny krok naprzód. Niektóre z nich (wszystkie pochodzą z lat 1909—1911) mają charakter sensacyjny. Znakomite tempo, dynamiczny montaż, urozmaicony ruch w kadrze, urozmaicone ujęcia. Oto napad bandytów w „Samotnej willi" i ojciec rodziny w ostatniej chwili przychodzący z pomocą bliskim. Są trzy akcje równoległe: akcja bandytów, obrona kobiet osaczonych w willi, ojciec jadący z odsieczą. Podobnie w „Telefonistce z Lonedale".

Dwukrotnie w czołówkach Griffitha pojawia się nazwisko Mack Sennetta jako scenarzysty. Występuje on też jako aktor. Za chwilę nowy krok w rozwoju amerykańskiego kina: Mack Sennett zacznie tworzyć burleskę filmową, której będzie ojcem, a aktorzy grający obok niego u Griffitha — Mary Pickford, Lillian Gish, Lionel Barrymore — staną się niedługo sławnymi gwiazdami. Jesteśmy u samych źródeł.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Ludzka niedola
„Przeklęta pokora" — Juozas Budraitis i Dana Kriščiūnaitytė

Jak przedstawia się dzień dzisiejszy kina litewskiego? Nasz wysłannik obejrzał ponad 20 filmów fabularnych i dokumentalnych, wyprodukowanych w Wilnie. Oto jego relacja.

PATRZĄC W PRZESZŁOŚĆ

Korespondencja własna z Wilna

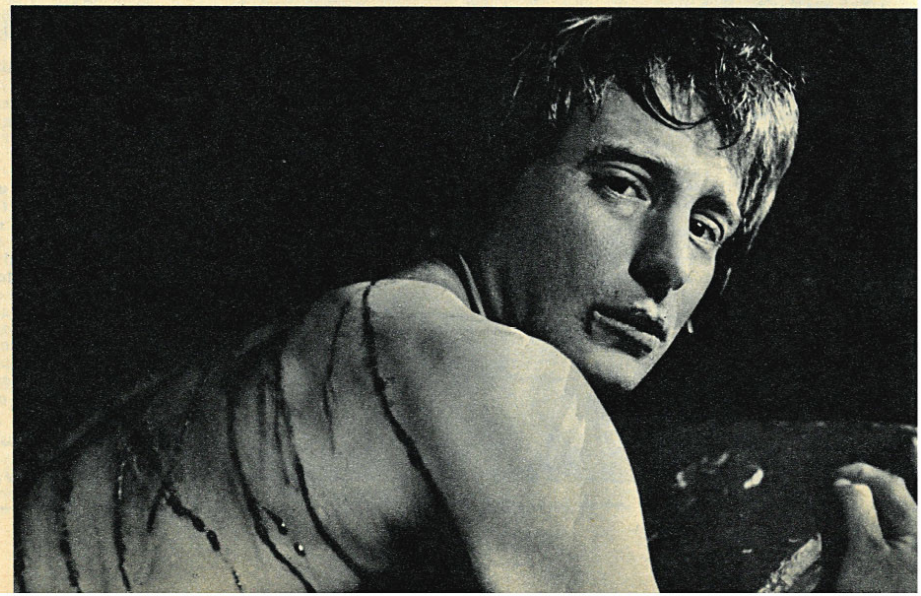
JERZY PELTZ

O kinematografii litewskiej dość dużo pisało się w naszej prasie filmowej, choć ostatnimi laty niewiele filmów dociera stamtąd na polskie ekrany. Objawiła się ta kinematografia w roku 1960, w Karlovych Varach, świeżym spojrzeniem na minioną wojnę w filmie nowelowym „Żywi bohaterowie", w kilka lat później wydała interesujący film rozrachunkowy „Nikt nie chciał umierać", wreszcie w roku 1968 — także u nas wyświetlane „Schody do nieba", o podobnej tematyce. Był jeszcze udany problemowy film współczesny „Kronika jednego dnia" — rodzynek na tle produkcji kierującej się uparcie ku sprawom minionym, choć często jeszcze żywym w pamięci narodu litewskiego. Można by tu przytoczyć także kilka innych ciekawszych tytułów, ale nie zmieni to faktu, że od dobrych kilku lat nie słyszało się stamtąd ani o jednym utworze naprawdę ambitnym, że nie dał znać o sobie żaden nowy kierunek czy choćby tendencja artystyczna.

To, co uderza w najnowszej produkcji, to zupełna prawie nieobecność tematu współczesnego. Spośród pięciu — tylko jeden film można zaliczyć do tego kręgu: „Małą spowiedź" Algirdasa Araminasa. Dwa dotyczą jeszcze wieku dziewiętnastego, konkretnie sytuacji ówczesnego chłopstwa, uciskanego przez obcych posiadaczy ziemskich; warto bowiem pamiętać, że tam właśnie — wśród prostego ludu — tkwią korzenie dzisiejszego narodu litewskiego . I tak „Przeklęta pokora" Algimantasa Dausy to film oparty na opowiadaniach klasyka literatury litewskiej, Juozasa Vaižgantasa, zatytułowanych „Wujkowie i ciotki". Miał to, zdaje się, być utwór niejako reprezentacyjny — i ze względu na osobę popularnego na Litwie pisarza, i rozmiary użytych środków, których nie szczędzono, fotografując film w kolorze (doskonałe zdjęcia Jana Tomaszewicza) i zapełniając go pokaźną liczbą znanych aktorów i masami statystów. Akcja toczy się na przestrzeni wielu lat — jej oś dramaturgiczną stanowią sercowe perypetie trojga ludzi, a moment przełomowy — uwłaszczenie chłopów. Spójne połączenie obu wątków: miłosnego i społecznego, wypadło zapewne przekonywająco pod piórem Vaižgantasa, jednak na ekranie wszystko to grzeszy ilustracyjnością; osobowości bohaterów zostały zarysowane powierzchownie, a postać parobka Mikoliukasa, któremu wszechwładny ekonom odbiera ukochaną dziewczynę, jest wręcz denerwująca: niby to dusza artystyczna (grajek wiejski), wrażliwa, w rzeczywistości zaś sfrustrowany mięczak i fajtłapa.

O wiele ciekawszy jest drugi film o doli pańszczyźnianych chłopów — „Kamień na kamieniu" Raimondasa Vabalasa. Sądziłem, że jest to również adaptacja literatury, tymczasem twórcy posłużyli się oryginalnym, specjalnie napisanym scenariuszem, co w odniesieniu do tematu historycznego jest raczej rzadkością. Świadczy to zarówno o braku interesujących tekstów literackich, jak i o tym, że w dziejach rodzimego chłopstwa widzą filmowcy litewscy niewyczerpane wciąż źródło dramatycznych konfliktów i godnych zastanowienia problemów. Wydaje się bowiem, że w filmie Vabalasa i Pranasa Jackevičiusa (współautor scenariusza), zwłaszcza w jego znakomitej pierwszej noweli, chodzi o coś więcej niż tylko o krytykę stosunków feudalnych. Przedstawiony tam klasyczny niemal mechanizm terroru i władzy absolutnej do dziś jeszcze funkcjonuje w niektórych zakątkach naszego globu.

Oto do rządzonej przez okrutnego grafa wioski wraca po dwudziestoletnim pobycie w wojsku carskim chłop Butkus (wyrazista kreacja Kazymirisa Vitkusa) i otrzymuje pracę kata, który akurat umarł. Raz w tygodniu w wiosce odbywają się publiczne egzekucje: wójt wskazuje winnych, graf wydaje wyrok, a kat ćwiczy delikwentów kijami, nie przejawiając zresztą nadmiernej gorliwości. W tak pomyślanym systemie nienawiść uciśnionych kieruje się przede wszystkim przeciw tym, którzy wskazują winowajców i egzekwują karę; sędzia i tak musi wydać wyrok, a jest sędzią z reguły obszarnik — nie ten, to inny. Poprzedni, wuj obecnego właściciela, był jeszcze bardziej okrutny. Chłopi są pełni pokory, ale dwóch braci, u których budzi się pierwszy odruch protestu, postanawia dać grafowi nauczkę: stara legenda głosi, że ziemia nie przyjmuje ludzi okrutnych, zakradają się więc nocą do grobowca w miejscowym kościółku i wywlekają na pole trumnę ze zwłokami zmarłego wuja. Powtarza się to kilka razy, aż wreszcie młody graf wszczyna śledztwo i znajduje sprawców. Egzekucja jest tylko formalnością, ale Butkus —



Nieludzki terror
„Kamień na kamieniu" — G. Girdvainis

który w trakcie przesłuchania zaćwiczył już na śmierć jednego z braci — postanawia wziąć na siebie cudzą winę i uspokoić w ten sposób swe sumienie. Pozostanie po nim pamiątka — kościelny obraz Chrystusa, któremu użyczył swej twarzy, pozując sprowadzonemu przez pana malarzowi.

Vabalas opowiada o tym tradycyjnie, z surową prostotą, mając dwa godne uwagi atuty: kamerę Jonasa Griciusa i świetnych aktorów. Druga nowela jego filmu jest znacznie słabsza, pozbawiona dramatycznej zwartości, rozproszona w działaniu licznych postaci, które ilustrują już tylko temat, ale go nie pogłębiają i nie uogólniają. Choć i tutaj jest kilka dobrych scen i przyzwoity poziom warsztatowy.

Dwa kolejne filmy zostały zrealizowane przez Mariona Giedrisa, który poprzednio przez wiele lat pracował jako dokumentalista. Oba należą znowu do przeszłości, aczkolwiek już tej bliższej, dwudziestowiecznej. „Rany ziemi naszej" to utwór poświęcony komunistom litewskim, którzy oddali życie w walce z dyktaturą burżuazji w latach międzywojennych. Włączono do scenariusza wiele faktów, ale i równie wiele dokomponowano, wskutek czego film nie ma waloru rzetelnej dokumentalnej inscenizacji, a jego fabularne wtręty są dość wyraźne i nie najlepszej próby. Ciekawe, że najbardziej przekonywająco wypadł tutaj znowu obraz wsi litewskiej (duża w tym zasługa operatora Algimantasa Mockusa), że najpełniej ukazane są postacie chłopów, zresztą drugoplanowe; główni bohaterowie — jeden z przywódców lewicowego podziemia i ścigający go szef policji — zostali przerysowani bądź wypadli nijako. Nie udał się też Giedrisowi jego drugi film „Męskie lato", jeszcze w czasie realizacji zapowiadany jako pierwsza próba pokazania z bliska reakcyjnego podziemia, walczącego z władzą radziecką do roku 1950. Tego samego podziemia, które kryło się w przepastnych litewskich borach w kilku poprzednich filmach o tej tematyce, nie odsłaniając przyłbicy. Teraz pokazano nam tę twarz zbyt dosłownie, nie dotarto wszakże do wnętrza, gdzie z pewnością kryła się niejedna rzeczywista tragedia. Powstał zręczny film sensacyjny o przygodach pracownika bezpieczeństwa, któremu udało się przechytrzyć wroga i przeniknąć do bandy Monacha, a potem ją zlikwidować. Są tutaj fragmenty świadczące o talencie narracyjnym Giedrisa, są ładne plastycznie kadry, ale nie ma problemu, który może doczeka się kiedyś swego herolda.

O innych filmach i o problemach nurtujących dziś wileńskie środowisko twórcze napiszę w następnej korespondencji.

JERZY PELTZ

Rozczarowania

Chińska ofensywa filmowa, która zaczęła się na zeszłorocznym festiwalu weneckim pokazem filmu-baletu „Czerwony oddział kobiecy", nie ustaje. W końcu zeszłego roku odbyło się w Londynie coś w rodzaju festiwalu filmów chińskich, inaugurującego wprowadzenie na ekrany kinowe i telewizyjne zachodniej Europy kilku utworów zrealizowanych w okresie największego natężenia rewolucji kulturalnej. Patronat nad londyńskimi pokazami objęło tutejsze Towarzystwo. Porozumienia Angielsko-Chińskiego, a filmów użyczyło przedstawicielstwo ChRL w Anglii. Projekcje wywołały spore zainteresowanie, gdyż widzowie oczekiwali, że przynajmniej z ekranu dowiedzą się czegoś o życiu i problemach współczesnych Chin.

Dwa obszerne filmy dokumentalne, włączone do programu pokazów — „Kanał Czerwonego Sztandaru" i „Most na Jang-tse koło Nankinu" — sprawiły jednak duży zawód. Obydwa mówią o wielkich przedsięwzięciach na polu robót publicznych i wprawdzie stanowią pochwałę wysiłku tysięcy robotników chińskich, ale jest to apoteoza bezimiennej masy ludzkiej i — jak słusznie zauważył któryś z recenzentów — doprowadzono w nich do perfekcji umiejętność całkowitego eliminowania prywatnego życia ludzi pracy. Wprawdzie pokazana na ekranie technika budowlana niewiele różni się od tej, jaką stosowali budowniczowie piramid, ale komentarz sugeruje, że dzieje się to wszystko na przekór największym wrogom ludzkości — imperializmowi i rewizjonizmowi.

Poprawniej technicznie sfilmowano opery i balety: „Zdobycie góry Tygrysiej za pomocą strategii", „Czerwona latarnia" (opera o walce z japońskimi okupantami) i słynny już „Czerwony oddział kobiecy". I chociaż wizyta prezydenta Nixona w Chinach stworzyła znów dobrą koniunkturę dla chińskich filmów, niestety, ich zapas okazał się bardziej niż skromny i zarówno kina, jak i telewizja musiały zadowolić się powtórkami.

Tymczasem w rozrywkowym repertuarze kin londyńskich padł nowy rekord kasowy. Ustanowił go kolejny film z Jamesem Bondem — „Diamenty są wieczne", w którym postać kuloodpornego agenta 007 odtwarza znów Sean Connery. A przecież jeszcze rok temu Connery zarzekał się, że z Bondem skończył raz na zawsze.

Aktorski konformizm
Sean Connery i Lana Wood

Okazuje się, że historia tego popularnego aktora jest dość znamienna, stanowi bowiem swoistą odwrotność kariery jego włoskiego kolegi, Gian Marii Volonté. Jak pamiętamy, przed kilku laty Volonté — mając w kieszeni tuzin kontraktów na role w seryjnych spaghetti-westernach i thrillerach — zbuntował się, podarł kontrakty i począł wybierać tylko wartościowe role. Wkrótce zasłynął na całym świecie znakomitymi kreacjami w takich filmach, jak „Poza wszelkim podejrzeniem" czy „Sacco i Vanzetti", a dziś jest aktorem najwyższej klasy. Connery natomiast, zyskawszy światową sławę jako James Bond, postanowił udowodnić, że także bez Bonda jest wybitnym aktorem dramatycznym. Niestety — poczynając od „Wzgórza" poprzez „Shalako", a kończąc na „Czerwonym namiocie" — nie zapisał się w naszej pamięci żadną wielką kreacją, a ostatnio nawet poczęto o nim zapominać. Connery'emu nie pozostało więc nic innego, jak powrócić do postaci Bonda. Może zapisać na swym koncie zawiedzione ambicje twórcze i — nowy milion dolarów za „straty moralne", związane z rolą wystrzałowego agenta. Jeśli wierzyć raportom opublikowanym przez United Artists, „Diamenty" uzyskały w ciągu pierwszych dwóch tygodni eksploatacji na całym świecie — 7 milionów dolarów wpływów kasowych brutto. Film jest rzeczywiście doskonale zrobiony i reprezentuje w swoim gatunku najwyższą klasę, ale — jak stwierdza krytyk obiektywnego zazwyczaj „Monthly Film Bulletin" — ma pewne akcenty faszystowskie. Connery marzył chyba o innych laurach.

Dużym powodzeniem cieszy się również amerykański film „Mikołaj i Aleksandra" w reżyserii Franklina Schaffnera. Jest to historia ostatnich kilkunastu lat panowania Mikołaja II, a swe powodzenie zawdzięcza temu, że jedni traktują go jako okazję oglądania przez trzy godziny „carskich komnat" i „carskich brylantów", a inni jako rzadko spotykane w filmie historycznym curiosum. Sprężyną tego przedsięwzięcia był producent Sam Spiegel, który wymarzył sobie, że zdjęcia do „Mikołaja i Aleksandry" nakręci w autentycznych wnętrzach, a zwłaszcza w dawnym Pałacu Zimowym, dzisiejszym Ermitażu w Leningradzie. Trudno jednak dziwić się, że po przeczytaniu scenariusza filmowcy radzieccy nie byli zachwyceni i Spiegel swoje „carskie komnaty" musiał filmować na Zachodzie.

Rzecz, oparta częściowo na powieści Roberta K. Massie, ukazuje przełomowy okres w dziejach Rosji, jako historię rodziny monarszej, która — mając ciężko chore dziecko (hemofilia carewicza Aleksieja) — nie może poświęcić się rządzeniu krajem na tyle, by zapobiec narastającym „nieporządkom". Pragnąc ratować dziecko, otaczają się podejrzanymi typami (Rasputin), a ich nieszczęście staje się nieszczęściem całego narodu, gdy wybucha rewolucja. Nie trzeba dodawać, że historyczne postacie przywódców rewolucji potraktowane są w stylu kukiełkowych „czarnych charakterów".

Dlaczego jednak w tę czysto komercyjną imprezę dał się wciągnąć reżyser o tak dobrej renomie, jak Franklin Schaffner („Ten najlepszy") — pozostaje niezrozumiałe. Słusznie napisał znany londyński krytyk David Wilson: „To rozczarowujący film reżysera o sprawdzonym talencie, ale nie film reżyserski". Słowem film Sama Spiegla.

STEVE ALLEN

Korespondencja z Londynu

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

12 MARCA 1922

MĄŻ OPATRZNOŚCIOWY

Źle się działo w hollywoodzkim królestwie w roku pańskim 1921. Każdy niemal dzień przynosił nową, przykrą sensację, nowy skandal. Któż się mógł spodziewać, że ulubienica publiczności, gwiazda Nr 1 — Mary Pickford, „słodka, niewinna Mary", w kilka dni po zaślubinach Douglasa Fairbanksa zostanie oskarżona przez prokuratora stanu Nevada o to, że rozwód z poprzednim mężem, Owenem Moore, uzyskała na podstawie fałszywych zeznań i przekupstwa? Albo casus popularnego komika Roscoe Arbuckle'a, zwanego „Grubaskiem" — „Fattym". Że lubi pić — to nie było żadną tajemnicą, że nie stroni od dziewcząt — to wszyscy wiedzieli, ale od tych codziennych rozrywek droga daleka do gwałtu i morderstwa. A takie właśnie oskarżenia musiał odpierać „Fatty" przed sądem w San Francisco. Po pewnej hucznej zabawie na początku września 1921 roku, w hotelu St. Francis w San Francisco, młoda aktorka Virginia Rappe nagle zmarła. Jej śmierć spowodował, zdaniem prokuratora, nikt inny tylko bohater slapstickowych komedyjek, Mr. Roscoe Arbuckle.

Nad Hollywoodem zbierały się ciężkie chmury. W każdej chwili mógł w stolicę filmową uderzyć grom w postaci wprowadzenia oficjalnej, federalnej cenzury. Do boju z Sodomą i Gomorą XX wieku ruszyły organizacje kobiece, kościoły i sekty wszelkich denominacji, no i oczywiście żądna krwi i ofiar brukowa prasa. Wśród możnowładców, w kręgu producentów i dyrektorów wielkich wytwórni, zapanowało zaniepokojenie, łatwo przeradzające się w panikę. Trzeba było ratować ciułane od lat fortuny, myśleć należało o zabezpieczeniu sobie i bliskim przyszłości. Czas przyszedł na „zbawienie" Hollywoodu i na poszukiwanie osoby „zbawiciela". Gdzie można było znaleźć silnego i mądrego człowieka, posiadającego niezbędny autorytet, człowieka, który podjąłby się uporządkowania stajni Augiasza, nie narażając, rzecz jasna, interesów właścicieli dobrze prosperujących przedsiębiorstw?

Owego męża opatrznościowego, wymarzonego zbawcę, wypatrzył Charles C. Pettijohn, jeden z dyrektorów firmy World Pictures Selznicka. Czterdziestoparoletni Pettijohn pochodził ze stanu Indiana i w mieście Indianopolis stawiał pierwsze kroki w zawodowej, prawniczej karierze. Zaprzyjaźnił się tam ze swym rówieśnikiem, również prawnikiem Willem Haysem, urodzonym w mieście Sullivan, w stanie Indiana, w 1879 roku. Więzy przyjaźni z okresu młodości okazały się trwałe, chociaż drogi życiowe obu „Indian" dość wcześnie się rozeszły. Pettijohn wylądował w Nowym Jorku, w przemyśle filmowym, a Hays w Waszyngtonie, jako jeden z czołowych działaczy partii republikańskiej. W roku 1919 powołano go na kierownika prezydenckiej kampanii wyborczej. Na tym stanowisku odniósł pełny triumf, wprowadzając do Białego Domu nowego prezydenta Stanów Zjednoczonych, Warrena Gamaliela Hardinga. Zgodnie z partyjną tradycją, Hays otrzymał w nagrodę posadę Poczmistrza Generalnego i w krótkim czasie przywrócił tej instytucji, skompromitowanej przez swego poprzedniego kierownika, należny jej blask i prestiż.

Pettijohn nie miał wielkich trudności w przekonaniu swych kolegów z zaprzyjaźnionych i konkurencyjnych placówek, że Will Hays będzie „właściwym człowiekiem na właściwym miejscu", idealnym reprezentantem i zarazem szefem filmowej korporacji. Wysłannicy z Hollywoodu odwiedzili upatrzonego kandydata w Waszyngtonie na początku grudnia 1921 roku, przywożąc mu list opatrzony w podpisy całej filmowo-przemysłowej elity, z Foxem, Zukorem, Goldwynem i Laemmle na czele. Panowie filmowcy uprzejmie prosili, by Hays zgodził się stanąć na czele zrzeszenia producentów i dystrybutorów, by przywrócił Hollywoodowi dobre imię i reprezentował godnie kinematografię, a to wszystko za „skromną" opłatą 100 tysięcy dolarów rocznie.

Will Hays jako Poczmistrz Generalny zarabiał tylko 12 tysięcy dolarów rocznie, nie należy się przeto dziwić, że okres jego wahań nie trwał zbyt długo. 14 stycznia 1922 roku prezydent Harding oznajmił z żalem, że Will Hays opuszcza zajmowane stanowisko, a 12 marca 1922 roku — pięćdziesiąt lat temu — została zarejestrowana w Nowym Jorku instytucja Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., z siedzibą pod nr 522 przy Piątej Alei.

Miał oczyścić stajnię Augiasza
Will Hays

W cztery dni później odbył się wielki bankiet na 1500 osób w Hotelu Astor, na którym nowo intronizowany prezes wygłosił programowe exposé. Mówił o tym, że nie zamierza być ani cenzorem, ani reformatorem i że nie będzie zwalczać seksu na ekranie, bo film straciłby wtedy magnes przyciągający widzów. To bardzo się podobało producentom, nieco mniej walczącym o nowe oblicze Hollywoodu — publicystom i działaczom społecznym. Dalej przyznawał się Hays, że na niczym się nie zna i niczego nie rozumie w filmowym przemyśle, ale że będzie, jak uczeń w szkole, uczyć się pilnie wszelkich tajników X Muzy. A skończył swoje przemówienie takim oto akordem: *„Przyjąłem waszą ofertę, panowie, z trzech powodów. Po pierwsze — daje mi możność działania w służbie społecznej, po drugie — pozwala mi odejść od polityki, i po trzecie — daje mi pieniądze, których potrzebuję".* Tygodnik „Variety" nazwał powołanie Will Haysa na „filmowego cara" — najważniejszym wydarzeniem w świecie filmu od czasów zastosowania zbliżeń w zdjęciach!

„BŁĘDNY OGNIK" (Francja — Włochy). Najlepszy film Louis Malle'a. Samobójstwo bohatera jest tutaj nie tyle manifestacją pewnej filozofii, ile rezultatem życiowej klęski chybionego intelektualisty.

„MAYERLING" (Francja — Wielka Brytania). Ten melodramat odznacza się sprawną robotą; nieudolność, choćby sfery były najwyższe, a uczucia najgorętsze, nie ma dziś żadnych szans.

„ZABIJCIE CZARNĄ OWCĘ" (Polska). Nie potrafi ukazać prawdziwego dramatu samotnego dwudziestolatka; dać temu dramatowi siły poezji czy reportażowej prawdy.

„LALA" (Włochy). Franco Giraldi podporządkował się absolutnie konwencji włoskiego, skomercjonalizowanego kina obyczajowego, jego zwulgaryzowanej erotyce.

Nasi recenzenci pisali...

„I ZNOW SKACZĘ PRZEZ KAŁUŻE" (Czechosłowacja). Karol Kachyna wprowadza nas w świat wyobraźni dziecka. Ciepło, optymizm tego filmu jest również potrzebny zracjonalizowanym umysłom dorosłych.

„O WPÓŁ DO JEDENASTEJ WIECZÓR, LATEM" (USA). Być może policja hiszpańska jest głupia, ale trudno uwierzyć, żeby aż do tego stopnia; pani Marquerite Duras (scenarzystka) i Jules Dassin (reżyser) zdają się sugerować, że kobiece wrażliwe serce pokona wszelkie trudności.

„POD PRĄD" (Węgry). Młody proletariusz nie godzi się na szarzyznę własnego życia. Znakomity film współczesny o prawdziwym charakterze, wśród prawdziwych realiów życia.

„PERŁA W KORONIE" (Polska). Misterium cudowne w barwie, w kompozycji, w dostojeństwie ideowej wymowy czy może msza nawet — odprawiona z rzadką siłą wyrazu, delikatności i najwrażliwszej kultury, na cześć górnika.

Panie Redaktorze!

W nr 5 tygodnika FILM red. Kappa odnotował w rubryce „Głosy i głosy" interesujący spór, jaki rozgorzał na łamach prasy, między znanymi krytykami Z. Kałużyńskim i St. Grzeleckim na temat artystycznych wartości filmu „Bullitt" oraz jego rezonansu społecznego w stolicy. W oczach stałego sprawozdawcy „Życia Warszawy" obraz P. Yatesa nie znalazł uznania, a obserwacja frekwencji w kinach skłaniała nawet do wyrażenia sądu, iż „umiarkowane zainteresowanie «Bullittem» publiczności stołecznej wskazywałoby chyba na jej niezłe wyrobienie i zdrową powściągliwość". Sądy powyższe skłaniają do pewnego komentarza.

Film „Bullitt" wprowadziliśmy do rozpowszechniania w dwóch kopiach w dniu 3.I. br. W kinach zeroekranowych stolicy był on wyświetlany do 13 lutego br. W tym okresie film ten obejrzało na 337 seansach 144.410 widzów. Biorąc za podstawę okres przebywania filmu na zeroekranach, stwierdzić należy, iż film osiągnął sukces, potwierdzając tym samym hipotezy Z. Kałużyńskiego i Waszego sprawozdawcy. W stolicy bowiem przekraczanie bariery stutysięcznej widowni na etapie zeroekranów jest udziałem, niestety, tylko nielicznej grupy filmów, a utrzymywanie się filmu ponad miesiąc na tych ekranach należy do rzadkości.

Nie sposób dziś orzec czy obraz ten zyska taką popularność i wzięcie u całej widowni krajowej. Przekonamy się o tym za rok, bo taką miarę przyjęto w Polsce dla oceny efektywności frekwencyjnej filmu wprowadzanego do rozpowszechniania. Ale jedno jest pewne: „Bullitt", reprezentujący gatunek filmu kryminalnego o wyraźnych akcentach politycznych, w oczach surowych krytyków ferujących wyroki na łamach FILMU (Dziewięciu gniewnych ludzi) zyskał ocenę bardzo dobrą; wprowadzony zaś na ekrany spotkał się z autentycznym zainteresowaniem masowej widowni. Wskazuje to niedwuznacznie, iż na ten typ czy gatunek filmu istnieje realne zapotrzebowanie społeczne, które wymaga zaspokojenia. Upodobania widowni są bowiem zróżnicowane, a ich manifestowanie w postaci oglądania „Anatomii morderstwa", „Okna na podwórze", „Zawrotu głowy", „Windy na szafot", „Zabójców", „Zbiega z Alcatraz" czy „Bullitta" — jest świadectwem nie złego wyrobienia i niezdrowych zainteresowań, lecz wyrazem uznania dla sztuki filmowej, akceptacji dobrej roboty reżyserskiej, ujawnieniem rzeczywistych preferencji filmowych funkcjonujących w społeczeństwie.

DYREKTOR
Ekspozytury CWF w Warszawie
mgr ZYGMUNT CHRZANOWSKI

IDZIEMY DO KINA

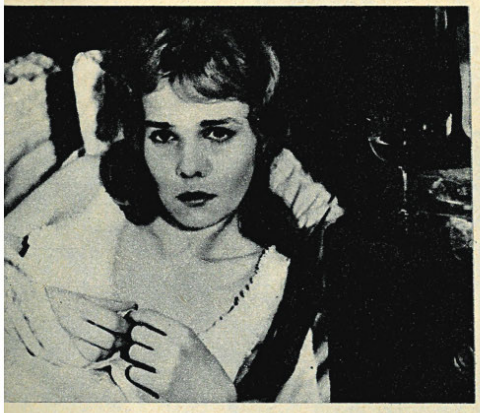
SŁOŃCE WSCHODZI RAZ NA DZIEŃ

Scenariusz: Wiesław Dymny
Reżyseria: Henryk Kluba
Zdjęcia: Wiesław Zdort
Muzyka: Zygmunt Konieczny
Wykonawcy: Haratyk — Franciszek Pieczka, Górniok — Ryszard Filipski, Wigezy — Stanisław Gronkowski, Hanka — Teresa Kamińska, Moskala — Zdzisław Maklakiewicz, Bolączka — Edward Rączkowski, Piela — Józef Morgala, Wala — Mieczysław Gajda, Waliczek — Bogusław Sochnacki, „Mały" (później sekretarz) — Marian Kociniak, przedstawiciel Urzędu Bezpieczeństwa — Konstanty Lewkowicz, „Kośiawy" — Jerzy Nowak, biskup — Henryk Kluba.
Produkcja: ZRF SYRENA — 1967.

☆

Beskidzka wieś zaraz po zakończeniu ostatniej wojny. Przywódcą miejscowych górali jest Haratyk, człowiek o pełnej, autentycznej osobowości: indywidualista, nieufny, uparty. Jego konflikt z nowymi władzami jest w istocie nie konfliktem racji i postaw, lecz charakterów. Film ten będzie wyświetlany w kinach studyjnych i dyskusyjnych klubach filmowych.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



ZALOTY PIĘKNEGO DRAGONA

(Partie krasneho dragouna)

Scenariusz: Jiří Marek i Jiří Sequens
Reżyseria: Jiří Sequens
Zdjęcia: Miroslav Harvan
Muzyka: Zdenek Liška
Wykonawcy: radca Vacatko — Jaroslav Marvan, inspektor Bouše— Josef Vinklař, inspektor Bružek — Josef Blaha, komisarz Zdychynec — Vladimír Menšík, jego żona — Stella Zazvorkova, porucznik Rudi Machaček — Josef Abrham, pani Dragičova — Kveta Fialova, córka komisarza, Kamilka — Helga Čočkova, stary pan Kostka — Bohuš Zahorsky, Macek — Svatopluk Skladal, Eva Jarolimkova — Jana Sulcova, Braunova — Carmen Mayerova.
Produkcja: Filmove Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1970.

☆

Barwna, szerokoekranowa komedia kryminalna. Akcja rozgrywa się w Pradze lat trzydziestych. Atmosfera epoki, niepowtarzalny czeski koloryt.

Dodatek: „Degustacja". Realizacja: Jan Janczak. Zdjęcia: Jan Tkaczyk. Muzyka: Jerzy Maksymiuk. Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — 1971. Barwny żart z gatunku „science fiction".

ZŁOTA WDÓWKA

(Une veuve en or)

Scenariusz (według pomysłu Odette Joyeux) i **reżyseria:** Michel Audiard
Zdjęcia: Georges Barsky
Muzyka: Jacques Loussier
Wykonawcy: Delfina — Michèle Mercier, Antoni — Claude Rich, pan Józef — Jacques Dufilho, pan Piotr — André Pousse, pan Rafael — Roger Carel, Le Vecchio — Sim, Sycylijczyk — Folco Lulli, narrator — Kazimierz Rudzki.
Reżyseria polskiej wersji językowej: Izabela Falewicz
Produkcja: COMACICO — Les Films Copernic (Francja) — 1969.

☆

Barwna komedia. Na drodze do szczęścia zakochanej młodej pary stają pieniądze. Pewnego dnia bowiem bohaterka dziedziczy po wuju z Ameryki milionowy spadek. Testament zawiera tylko jedną klauzulę: pieniądze zostaną wypłacone dopiero nazajutrz, po owdowieniu bohaterki.

Dodatek: „Od Szczecina do Szczecina". Realizacja: Maria Kwiatkowska. Zdjęcia: Bronisław Baraniecki. Muzyka: Waldemar Kazanecki. Komentarz: Wojciech Giełżyński. Czyta: Jerzy Rosołowski. Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Reportaż z rejsu M/S „Bieszczady" dowodzonego przez kapitana Danutę Walas-Kobylińską.
lub
„Stroje podobne kwiatom". Scenariusz i reżyseria: Edward Palczyński. Zdjęcia: Witold Mickiewicz. Muzyka: Stanisław Gierstenkorn. Konsultacja: Jan Nachrzter, Edward Pagowski, Elżbieta Putyńska i Elżbieta Władykowa. Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Ekspozycja strojów ludowych z różnych regionów Polski, prezentowanych na ekranie przez Zespół Pieśni i Tańca Łódzkiego Domu Kultury.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Czyż nie dobija się koni?	6	5	5	5	5	4	5	4	5
Zmierzch bogów	6	6	4	4	3		5	4	5
Rekonstrukcja	4		4	4	5	4	5	4	5
Błędny ognik	4	3				4	4	4	5
Dyrektor	4						3	4	
Wydra pana Grahama	4	3		3				4	2
Zabijcie czarną owcę	4	3			3		3		2
Agent nr 1	4						3		2
Rycerz szklanego ekranu	3							3	
Lala	3	3		3			2	2	
O wpół do jedenastej wieczorem, latem	2	3			3			2	2
Harem pana Voka	2						2	3	

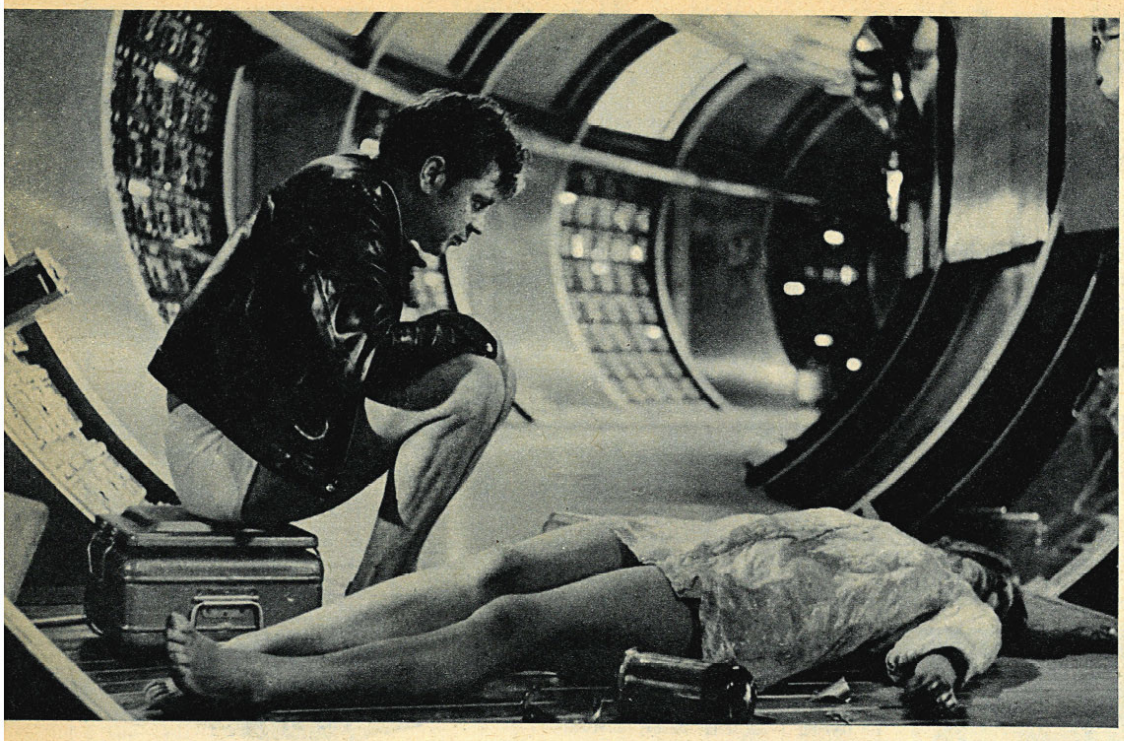
REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Woodfall (Anglia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 4.III.1972 r. Zam. 1806 A-15
INDEKS 35904

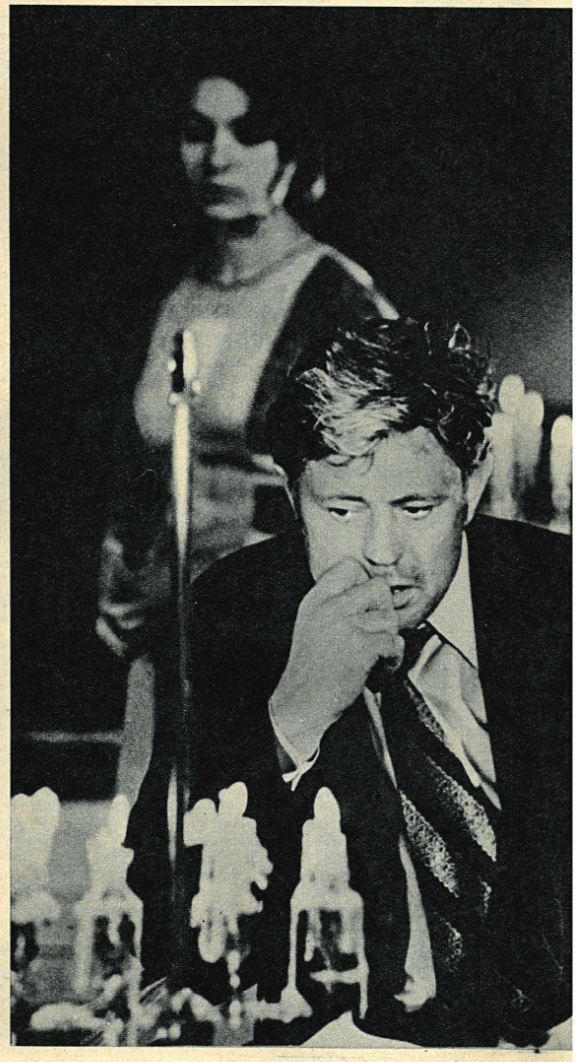


Donatas Banionis (Kris) i Natalia Bondarczuk

„SOLARIS" TARKOWSKIEGO

Wybitny reżyser radziecki, Andriej Tarkowski, twórca „Dziecka wojny" i „Andrieja Rublowa", zakończył realizację filmu „Solaris", opartego na powieści Stanisława Lema. Oto kilka zdjęć.

Juri Järvet (Snauta) i Donatas Banionis



Donatas Banionis i Natalia Bondarczuk